

TARTU ÜLIKOOLI VILJANDI KULTUURIAKADEEMIA

Etenduskunstide osakond

Teatrikunsti õppekava

Lennart Peep

NÄIDENDI ANALÜÜS LAVASTAJA VAATEPUNKTIST

Lõputöö

Juhendaja: Jaanika Juhanson, MA

Kaitsmisele lubatud

(juhendaja allkiri)

Viljandi 2015

SISUKORD

SISSEJUHATUS	3
1. LAVASTAJA JA LAVASTUS.....	5
1.1 Kontantin Stanislavski ja lavastajateatri algus	7
1.2 Antonin Artaud ja julmuse teater	9
1.3 Bertolt Brecht ja eepiline teater.....	11
1.4 Jerzy Grotowski ja vaene teater	13
1.5 Teised teatripraktikud-teoreetikud	14
2. LAVASTUSE STRUKTUUR JA DRAAMATEKST	15
2.1 Lavastuse struktuur etenduse analüüsi vaatenurgast.....	15
2.2 Draamateksti eripärad	18
2.3 Lavastatava näidendi valik.....	19
3. NÄIDENDI LAVASTUSLIK ANALÜÜS.....	22
3.2 Stseeni tegevuslik pealkiri.....	23
3.3 Stseenisisesed rütmimuutused.....	26
3.5 Antavad olukorrad.....	27
3.6 Sündmused	27
3.7 Kujutluspildi loomine.....	29
3.8 Materjali taust.....	29
3.9 Proovspetsiifiline analüüs	31
3.9.1 Analüüs tegevuse kaudu.....	32
3.9.2 Stseeni käivitamine	34
3.10 Pealisülesanne	36
3.10.1 Draamateksti kihid pealisülesande teenistuses.....	36
KOKKUVÕTE	39
KASUTATUD KIRJANDUS	41
SUMMARY	42
LISAD	43
Lisa 1 Fenomenoloogiline küsimustik.....	43
Lisa 2 Lavastuse „Nero“ lavastajaraamatu kolm esimest lehekülge	44
Lisa 3 Lavastuse „Nero“ ankeet	47

SISSEJUHATUS

Mäletan selgesti, mis põhjusel ma Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemiasse lavastajatudengiks pürgisin. Olin varasemalt tegev nii harrastus- kui kooliteatris, ent isetegevuslikul ja autodidaktilisel meetodil end õpetades jäi vajaka struktureeritud teadmistest ja oskustest. Kui leidsin mõne end kõnetanud näitemängu või muu materjali, olid mul visioonis kujutlused, kuidas miski võis välja näha, muusika, mis kajas meeltes, ent näitlejate ette minnes ja huupi, ent väga sisendusjõuliselt oma nägemusi seletades, ei mõistnud kokkuvõttes nad mind, sest tegelikult, tagantjärele mõeldes, polnud ma ise materjalist aru saanud.

Sain juba üsna varakult aru, et vajan süsteemi, mille abil saaksin kindel olla, et olen enne proovidesse minekut ennast piisavalt põhjalikult ette valmistanud. Mu teadmised teatrikunsti praktilistest oskustest kasvasid, ent juhuslikult ja suvaliselt. Mul puudus oskus struktureeritult ja selgelt mõelda, mis kandus ka üle lavastusprotsessi. Mul polnud näidendi lavastusliku analüüsi oskust. Nüüd, pea koolitee lõpus, tunnen vajadust kokku võtta teadmised, mille õpingute jooksul omandanud olen.

Minu käesoleva lõputöö eesmärgiks on oma kogemustele ja teoreetilisele kirjandusele põhinedes avada näidendi analüüs lavastaja vaatepunktist. Selleks uurin lavastuse ja näidendi struktuuri ja otsin võimalusi, kuidas antud analüüs lavastaja praktilises töös avalduda võiks. Minu põhiküsimuseks on, mis on näidendi analüüsi praktiline väljendus? Millega lavastaja tegelikult näidendit analüüsides tegeleb? Mida on vaja tundma õppida ja osata, et näidenditekst reaalseks lavastuseks formuleeruks?

Selleks, et nendele küsimustele vastata, tuleb mõista, millest üks näidend ja lavastus koosneb. Lavastuse struktuurist arusaamiseks lähenen ma sellele etenduse analüüsist lähtuvalt, kus kõrvutan semiootilise ja fenomenoloogilise lähenemise erinevusi, et võimalikult täpselt tajuda, millest üks lavastustervik koosneb. Edasi jätkan draamateksti ja kirjandusliku teksti võrdlusega, kus otsin juba täpsemalt draamateksti eripärasid, mis aitaks mõista näidendi olemust.

Näidendi lavastusliku analüüsi peatükis uurin erinevaid võimalusi, kuidas näidendisse sissekodeeritud tegevusi välja lugeda, kuidas leida üles pealisülesanne ja tuua välja põhjuseid, miks see kõik vajalik on. Mudeldan selleks näidendi tegevuse, faabula ja sündmuste praktilise suunitlusega analüüsi. Näitlikustan materjali eelkõige oma diplomitöö „Nero“ (Tartu Uus Teater, 2014) põhjal.

Antud lõputööd on võimalik lavastajaüliõpilastel või teistel huvilistel kasutada abimaterjalina näidendi kui tegevusliku terviku analüüsimisel, kuna avan praktilisi võimalusi, kuidas nn. materjali vastupanu ületada.

Minu lõputöös sõnastatud arvamused ja praktilised oskused on välja kujunenud suuresti erialatundides ja soovin siinkohal südamest tänada oma erialaõpetajat Kalju Komissarovit, kes õpetas mulle selgeks teatrikunsti ABC ja lõputöö juhendat Jaanika Juhansonit.

1. LAVASTAJA JA LAVASTUS

Kirjutasin teatri Must Kast blogis, et „eestikeelne sõna lavastaja ei seleta päris hästi ära lavastajatöö olemust. Võtame näiteks võrdluseks soomekeelse vaste *ohjaaja*, kus ta tähistab seda inimest, kes, nagu sõnagi ütleb, hoiab ohjes lavastustervikut ja selle sündi. Soomekeelne sõna *lavastaja* tähistab aga meie mõistes lavastuskunstnikku – inimest, kes sätib kokku visuaalselt nähtava lava. Seega, kui ma edaspidi räägin lavastamisest, mõlgub mul meeles selle soomekeelne vaste ohjaaja.

Vaataja jaoks võib tekkida küsimus, millega see lavastaja siis õigupoolest tegeleb? Informeerimata kuvandis ütleb lavastaja näitlejale, mida nad ütlema peavad, kus nad paiknema peaksid ja mis tundega midagi ütlema. Lavastaja juhib välist vormi ja kasutab näitlejaid kui marionette. Reaalsuses aga pole asi nii lihtne.“

Tuntud vene lavastaja ja teatripedagoog A. Efros küsib endalt, kes on lavastaja ja vastab punktide kaupa nõnda:

„1. See on inimene, kes on võimeline lõbusalt tööd tegema. Ka kõige tõsisema, isegi traagilise stseeni proovis peavad lavastaja eestvõttel kõik äkki muule ümber lülituma ja kaua naerma. Seejärel taas tööle hakkama. Ka töö ise peab kulgema lõbusalt. „Poesia peab olema veidi rumal,“ kirjutas Puškin. Kuid see lõbusus ei tohi lavastaja poolt suubuda lamedate lugude ja anekdootide rääkimisse. Kõneldakse, et mõned suured õpetlased, kel on õpilasi, töötavad lõbusalt. Avastused sünnivad peaaegu et lõbusa vestluse ajal. Samal ajal võib käimas olla kõige tõsisem katse. Katse on tõsine, aga inimestevahelised suhted ei pea olema ülepingutatud. Kunstis seda enam. Tõsiseid avastusi teevad siin alati inimesed, kes oskavad nalja teha. Teater on lõbus ja sõbralik mäng tõsiste asjadega.

2. Lavastaja on inimene, kes oskab olla range. See ei tähenda, et ta sageli karjuks või kõiki sõimaks. Või siis kasutaks karistuseks administratiivseid võtteid ja seetõttu kõik kardaksid teda. Lavastaja on inimene, keda näitlejad ei taha kurvastada. Ilmselt oli taoline vahekord Stanislavskiga. Inimesed teadsid, et Stanislavski on kunst. Stanislavski teenis kunsti

omakasupüüdmatult. Kui ta kurvastas või siis lihtsalt vaatas rangelt kellegi poole, oli sellest küll. Aga kui ta juba karjus...

3. Lõbusus ja rangus on muidugi toredad asjad, kuid need pole veel päris töö, need käivad tööga kaasas. Lavastajaks võib olla see, kes tunneb oma ametit. Milles see siis seisneb? Eelkõige inimeste psühholoogia mõistmises. Lavastaja peab mõistma, tundma iga psühholoogilist muutust inimese käitumises. Näidend on ju punktiir. Seal on vähe selgitatud. Tuleb mõistatada, avada see, mis varjul sõnade taga. Tuleb luua hulk psühholoogilisi liine. Rollide psühholoogilise ülesehituse mõistes peab olema oma ala Tolstoideks, Dostojevskiteks. Mida kujutab endast roll? Eeskätt on see kindel psühholoogiline joonis.

4. Tuleb mõista, mida kujutab endast lavastus. Ta peab olema muusikateos, olgugi et ilma muusikata. Üks käik läheb suurepäraselt üle teiseks, et toimuks ühine arenemine. Ent arenemine on harva sirgjooneline.

Lavastaja peab vältimatult tajuma vormi, kuid lavastus pole kivinenud vorm. Lavastus on pidevas liikumises ja vorm on erakordselt paindlik.

Ja ikkagi – kes on siis lavastaja? See on poeet, kelle väljendusvahendiks pole paber ja pliiats, vaid kes loob luulet lavalaudadel, juhtides samas suurt hulka inimesi. Põhilise nõude korral – olla poeet – on seetõttu palju lisaülesandeid.

Aga kes on poeet? Eeskätt on see avar hing. Seejärel muud omadused, vajalikud selle hingeväljendamiseks.“ (Efros 2014: 169-170)

Maailmas on palju erinevaid lavastajaid. Ühed töötavad äärmise põhjalikkusega, teised aga teevad üpris vähe. Ebaõnnestumisi on aga paradoksaalselt mõlemal rindel. Kuid minu arvates on head ja tugevad lavastused sündinud siiski oskusliku lavastaja intensiivsete pingutuste toel. See tähendab esiti seda, et on olemas mingisugused tehnilised/käsitöölised oskused, mille abil lavastaja oma ideed realiseerib, nähtavaks teeb. Teatrikooli kogemus on mulle selgelt mõista andnud, et need on olemas. Siin tulevad näiteks mängu Stanislavski meetodi põhilised mõisted nagu pealisülesanne, läbiv tegevus, fakti hindamine jne. Pingutused väljenduvad lavastajatöö pidevas valmisolekus muutuda, oma mõtteid formuleerida ja selgitada, protsessi vedada, mitte alla anda, püüda saavutada maksimumi jpm. Lavastusprotsess võib olla kohati väga kurnav, eriti juhul, kui lavastajal pole eriti palju kogemusi ja oskusi, kuidas oma ideid teistele loojatele arusaadavalt edastada.

On üldteada fakt, et lavastajatöös pole olema üksühest meetodit, kuidas lavastus välja tuua. Meetodeid ja lähenemisi on nõnda palju, kui on lavastajaid. Igaühel on oma arusaam teatrist, oma ideed ja ettekujutlused, eesmärgid, mistõttu on lavastamine vägagi subjektiivne tegevus. Lavastaja pole üksnes looja, vaid on ka administraator, psühholoog ja mediaator erinevate instantside ja loojate vahel.

tuntud inglise lavastaja Peter Brook kirjutab, et „minu arust tuleks mõiste „lavastama“ kaheks võrdseks pooleks. Üks pool lavastamisest on muidugi lavastajaks olemine: vastutamine, otsuste langetamine, jaatamine ja eitamine, lõpliku sõna ütlemine. Teine pool lavastamisest on õige suuna hoidmine. Siin saab lavastajast teejuht, ta seisab roolis, ta peab tundma kaarti, ta peab teadma, kas suundub põhja või lõunasse.“ (Brook 1993: 9)

Rääkides lavastusest kui mõistest, tuleb aru saada, et tegemist on kokkuleppega, mis näitlejate käitumise ja teiste visuaalsete ning heliliste märkide toel kannab edasi mingisugust ideed. See idee või juhtmõte on lavastamise aluseks. Publik, kes lahkub etendusest, tahab seda kuidagi kokku võtta, oma kogemust tihendada – tahab aru saada, mis oli nähtud etenduse mõte, iva. Ta tahab aru saada, mis oli see eluline üldistus, mida teatrikeeles väljendati. See ongi see idee, mille alusepanijaks on lavastaja. Kuidas ja kus näitlejad paiknevad ja mis emotsiooniga nad midagi kõnelevad, on vaid üks osa suuremast protsessist, mida nimetatakse lavastamiseks.

Toon järgnevalt välja mõnede kaasaegse teatri alusepanijate ideid, millega nad maailma teatri ajalukku läinud on. Võtan näidetena vaatluse alla Konstantin Stanislavski, Antonin Artaud', Bertolt Brechti ja Jerzy Grotowski teatrinägemuse, mõistes, et nende näol on tegemist ainult väikese osaga maailmateatri suurkujudest. Mis oli nende tööde fookuses?

1.1 Kontantin Stanislavski ja lavastajateatri algus

Lavastaja elukutse on meile tuntud vormis alles hiljutine nähtus. Lavastajast kui iseseisvast kunstnikust saab teatriteadlaste Riina ja German Schuttingu kogumiku „Teine teater“ (1999, lk

351-361) sõnutsi rääkima hakata alles 20. sajandi algusest, kui lavastajad Konstantin Stanislavski ja Vassili Nemirovitš-Datšenko lõi 1898. a. Moskva Kunstiteatri.

Kaasaegse teatrimõtlemise alustalaks on Konstantin Stanislavski ja tema psühhofüüsiline meetod. Tema teatrinägemus oli murrangulise tähtsusega ning enamuse tänapäevaseid teatrimetodeid põhinevad suuremal või vähemal määral tema tähelepanekutel, tema süsteemil. Ka Eesti teatrikoolides õpetatav teatrikunsti ABC on sellest suuresti mõjutunud. Kuid milles siis seisneb selle suurmehe eripära?

Mati Unt kirjeldab Stanislavski-eelset teatrimaailma utreeritult sellisena: "Kuni sinnamaani juhtisid lavastuste kokkupanekut dramaturgid ise või siis truppide esinäitlejad, koondades enda ümber abikoosseisu, kelle foonil särada. Tavaliselt mängis juhtnäitleja kesk lava, teised hoidsid tahapoole. [...] Näitlemine aga järgis rohkem harjumust ja kombeid kui mingit spontaanset tekkivat reaalsust. Kostüümid olid samad nii „Macbethis“ kui ka „Kameeliadaamis“ - näitlejat huvitas peamiselt vaid nende efektsus ja värvikus. (Unt 2004: 121)

Vajadus teistsuguse näitlejamängu vastu kasvas aga välja uutmoodi dramaturgiast. Schuttingud kirjutavad, et lavastajateatri alguseks võib lugeda Anton Tšehhovit, kes pakkus teatrile mitte ainult uusi sisulisi motiive, vaid ka uudset draamavormi, kuhu on lavastajateater võimsalt sisse programmeeritud. See uudsus seisnes näidendis toimuvate sündmuste ümbermõtestamises. Kui traditsioonilises teatrikirjanduses oli dramaatilise pinge kandjaks sündmus, siis Tšehhovil on selleks sündmuse puudumine, ühtlaselt kulgev eluvool, milles saab sündmuseks iga pisiasi. Tegevus taandus tekstist allteksti ning tihtilugu kandsid mõtet mitte sõnad, vaid pausid. See muude nõudis varasemate lavaliste väljendusvahendite revideerimist ja väljavahetamist. (Schutting, Schutting 1999: 359-360)

Teatriloolane Franco Ruffini võtab Peeter Raudsepa tõlkes ajakirjas Teater. Muusika. Kino (2005/07, lk 42-47) kokku Stanislavski süsteemi. Ruffini kirjutab kokkuvõtvalt, et süsteemi eesmärk on konstrueerida „üldine lavaline enesetunne“, st taasluua laval „inimese kõige lihtsam ja loomulikum seisund“. Seega väljendub Stanislavski meetodi uudsus kõige laiemas tähenduses näitlejatöö sisus: välise efektsuse taotlus asendus realistliku, keha-meele (isiksusliku) orgaanilise

laadiga. Selline väljenduslaad võimaldas mängida keerulisi psühholoogilisi rolle realistlikult, mida tolleaegne uus dramaturgia nõudis (Tšehhov, Ibsen, Strindberg).

Uue dramaturgiaga tekkis vajadus ka lavastaja kui iseseisva looja järele. "Lavastaja tekkis koos realistlike ja naturalistlike näidenditega. Selgus, et näitleja ekshibitsionismist, enesenäitamisest enam ei piisanud, tükk tuli ka avada. Staaridel ei piisanud ainult lavaleminekust ja harjumuspäraste võtete kordamisest, nad pidid tähelepanu pöörama ka omapärastele ja kordumatutele iseloomudele, ebatavalistele süžeeäkidele ja tüki tähendusele tervikuna." (Unt 2004: 121)

Sellest johtuvalt tekkis vajadus lavastaja järele, kelle olemuse kohta kirjutas 1908. a. kirjanik Andrei Belõi nii: „Nüüd on lavastaja teatri ainuvalitseja. Ta võtab sisse koha näitlejate, vaatajate ja dramaturgi vahel. Ta lahutab nad üksteisest. Nii usurpeerib ta autori õigused, sekkudes loomingusse. Seepärast peab ta olema dramaturgist targem: mitte ainult tundma dramaturgi salajasi läbielamisi, vaid ka ümbritsema need vastava raamiga. Selles raamis serveeribki ta autorit vaatajale. Tänapäeva lavastaja ülesandeks on üheaegselt võidelda näitlejaga, parandada lavastuse abil autori vead ning õpetada vaatajat uutmoodi elama.“ (Schutting, Schutting 1999: 360) Schuttingud lisavad, et „näitlejatega võitlemine“ asendus seal ajapikku näitlejakoolide loomisega.

Me räägime Stanislavskist kui uue "süsteemi" loojast, mis baseerub keha-meele orgaanilisel koostööl, lavastajateatri alustajast ning pedagoogist. Tema loodud põhimõisted on tänapäevaks muutunud teatrikunsti alussõnavaraks. Tema otseste õpilaste õpilaste hulgas on ka minu õpetaja professor Kalju Komissarov, kellelt saadud (baas)teadmised on ääretult olulised minu kui lavastaja igapäevatöös. Stanislavski väljatöötatud võtete ja mõtetenäitade tulenev lõputöö sisulises osas põhjalikumalt tagasi.

1.2 Antonin Artaud ja julmuse teater

Lavastaja ja kirjanik Antonin Artaud (1896-1948) on kuulsaks saanud oma julmuse teatri põhimõtetega. Jerzy Grotowski kirjutab Antonin Artaud' "Esseid ja kirju" (1975) eessõnas:

“Artaud’ paradoks seisneb selles, et tema ettepanekuid on võimatu teostada. Kas see tähendab, et ta eksis? Muidugi mitte. Kuid Artaud ei pārandanud meile mingit konkreetset tehnikat, ei juhatanud ühegi meetodi juurde. Temast jäid järele ainult nägemused, metafoorid.” (lk 11) Milles aga seisneb siis tema tähtsus ja laialdane mõju?

Grotowski jätkab, et Artaud’ eitas teatrit, mis leppis draamatekstide illustreerimisega, ta nõudis teatrit, mis oleks iseseisev loov kunst, mitte kirjanduse koopia. Ta kavatses kaotada vaheseina näitlejate ja publiku vahelt, mis looks realistliku aluse kahe “ansambli” - näitlejate ja pealtvaatajate - konfrontatsiooniks. Konfrontatsioon tähendab muu hulgas ka “järeleproovimist”, mis tahes traditsiooniliste väärtuste kontrollimist. Artaud taipas intuiitiivselt, et müüt on teatrietenduse dünaamiline keskpunkt ja müüdi ületamine uuendab selle põhilisi väärtusi ja muutub “ähvarduseks, mis taastab põlatud vormid”. Ta kuulutas suurt vabanemist, suurt üleastumist konventsioonidest, puhastust julmuse ja vägivalla läbi; ta väitis, et pimedusejõudude manamine lavale kaitseb meid nende eest. Julmuse eesmärgiks on aga teraapia, lunastus. (lk 11-17)

Mul on olnud hea võimalus osa saada ühest The Living Theatre töötoast, mis keskendus Artaud’ julmuse teatri põhimõtetele: katarsilisele vabanemisele läbi kannatuse, antud juhul läbi katku ja surma. Samuti keskenduti Vsevolod Meierholdi biomehaanika meetodi tutvustamisele ja lihtsamatele harjutustele, mis aitasid psühhofüüsiliselt järgnevat protsessi läbi viia. Töötuba toimus 2005. aastal Tartu Üliõpilasteatris ja kestis neli päeva. Tegemist oli *performance*-harjutusega “Katk”, mille tulem esitati Sadamateatris. Harjutus ise oli jagatud nelja etappi: esimeses osas kõnnivad näitlejad argiselt mööda ruumi ringi. Teises etapis hakkavad osalised kahtlustama, et keegi ümbritsevatest on haige (aga mitte ise!), mis omakorda viib hiljem iseenda sümptomite avaldumiseni (köha). Kolmandas etapis on kõik haiged ja sümptomid süvenevad. Tekib teatav piiride ületamine omavahelises suhtlemises (kes palub abi, kes kaob nurka, kes muutub hüsteeriliseks jne). Neljandas etapis on laval peaaegu loomalik, anarhiline suhtlemine, kuni kõik osalejad n.ö “surevad” ja saavutavad seeläbi vabanemise. Harjutuse lõpus lebasid osalejad põrandal ja Sadamateatris antud *performance*’is laoti meid kõiki ühte suurde virna ja seejärel loeti luuletusi. Omast kogemusest mäletan tugevat katarsilist tunnet, vabanemist ja

eufooriat. Grupi ühine tunnetus saavutas selle harjutuse läbi väga tugeva isikliku kontakti ja rituaali läbimise tunde.

Artaud' puhul pean oluliseks tema nonkorfomistlikku lähenemist teatrile. Julmuse teatri mõte on inimesi raputada "juurteni" välja ja viia kontakti alateadlike tumedate impulssidega. "Teater peab kõigi vahenditega püüdma uuesti arutluse alla võtma mitte ainult objektiivse maailma kõiki aspekte ja välist kirjeldust, vaid ka sisemaailma, see tähendab inimest kui metafüüsilist nähtust." (Artaud 1975: 79)

1.3 Bertolt Brecht ja eepiline teater

Järgmine teatriajaloo suurkuju, draamakirjanik ja lavastaja B. Brecht (1898-1956) on teatriajalukku läinud nn. eepilise teatri ja võõritusefektiga (saksa keeles *Verfremdungseffekt*). „Oma seisukohad esitas Brecht peamiselt 30-ndail aastail kirjutatud töödes, rünnates ühtlasi ägedalt varasemat teatrit ja dramaturgiat, mida ta nimetas aristoteleslikuks. Brechti teatrikäsituse tagapõhjaks on marksistlik ühiskonnateooria. Brecht usub, et teater peab aitama tegelikkust muuta, näidates elu niimoodi, et vaataja hakkaks sellesse kriitiliselt suhtuma ning mõistaks ühiselu vanade vormide muutmise vajalikkust ja võimalikkust.“ (Epner 1992)

Brecht lõi nn. eepilise teatri ja tõi teatrikeelde uue mõiste "võõritusefekt". Brecht kirjeldab oma teoses "Vaseost" (1972) mõlemat mõistet, kuid otseselt ei defineeri. Eepilise teatri sisu avaldub näiteks tal võrdluses dramaatilise teatriga nii:

"Dramaatilise teatri vaataja ütleb: Jah, seda olen juba minagi tundnud. - Niisugune ma olen. - See on vaid loomulik. - See jääb ikka nõnda. - Selle inimese piin vapustab mind, kuna tal pole väljapääsu. - See on suur kunst: kõik selles on endastmõistetav. - Ma nutan koos nutjatega ja naeran koos naerjatega.

Eepilise teatri vaataja ütleb: Seda ma küll poleks arvanud. - Sedamoodi ei tohi teha. - See on ülimalt hämmastav, peaaegu uskumatu. - See peab lakkama. - Selle inimese piin vapustab mind,

kuna tal ometi oleks väljapääs. - See on suur kunst: selles pole miski endastmõistetav. - Ma naeran nutjate üle ja nutan naerjate üle." (Brecht 1972: 9)

Püüdes avada eepilise teatri mõistet täpsemalt, pöördusin Eesti Entsüklopeedia veebiväljaande poole, mis defineerib viimast nii: "eepiline teater, 1920. aastail Bertolt Brechti ja Erwin Piscatori algatatud teatrisuund, mis eitab lavalist illusiooni ja püüab seda purustada võõritusefekti abil; püüab mõjutada rohkem vaataja mõistust kui emotsioone."¹ Siinjuures peab ära mainima ka eepilise teatri tugeva sotsiaalse ja poliitilise taotluse.

Seega võib öelda, et eepilise teatri eesmärgiks on panna vaataja kriitiliselt mõtlema, lõhkudes tavapäraseid faabulareegleid. Brecht parafraseerib saksa kirjanikku Döblinit, kes iseloomustab eepikat, öeldes, et vastupidiselt draamatikale võib seda kääridega nii-öelda üksikuteks tükkideks lõigata, mis jäävad täiesti eluvõimelisteks (Brecht 1972: 8)

Teine Brechti sissetoodud võte on võõritusefekt. Brecht kirjutab, et "võõritamine on vajalik mõistmiseks. Kõige "iseenesestmõistetava" puhul lihtsalt loobutakse mõtlemisest." (lk 9) Võõritusefekti defineerib Eesti Entsüklopeedia veebiväljaande nii: "võõritusefekt, eepilise teatri võte, harjumuspärase esitamine ootamatust vaatepunktist, üllatavana, võõrana, kontekstist lahti rebituna."²

Brechti võõritusidee on vägagi paeluv ja pakub Stanislavski meetodile alternatiivi. Inglisekeelne Wikipedia kirjutab, et Brechti arvates oli Stanislavski teater eskapistlik, selmet olla sotsiaalse ja poliitilise fookusega.³ Kui Stanislavski meetodi eesmärgiks on luua võimalikult realistlik (naturalistlik) illusioon, on Brechti eesmärgiks illusioonide dekonstruktsioon ja meelelahutus. Brechti teater tahab ärgitada inimest kriitilisele mõtlemisele, lõhkudes võõritusvõttega empaatiasilla vaataja ja näitleja vahel.

¹ <http://entsyklopeedia.ee/artikkel/v%C3%B5%C3%B5ritusefekt>

² http://entsyklopeedia.ee/artikkel/eepiline_teater1

³ http://en.wikipedia.org/wiki/Epic_theatre

1.4 Jerzy Grotowski ja vaene teater

Viimane teatri suurkuju, keda siin puudutan, on J. Grotowski (1933-1999). P. Brook kirjutab, et Grotowski on ainulaadne, kuna „nii palju, kui mina tean, ei ole keegi teine pärast Stanislavskit uurinud näitlemise olemust, selle fenomeni ja tähendust, selle vaimse-füüsilise-emotsionaalse protsessi olemust ja teadust [...] nii täielikult kui Grotowski. (Brook 1993: 32)

Mulle on väga sümpaatne Grotowski idee liikuda vaese teatri poole, kus primaarseks fookuseks on näitleja ja "transitehnika", näitleja psüühilise ja füüsilise väe kokkusulamine, mis ulatub isiklikest instinktidesse "läbivalgustamiseni". (Grotowski 2002: 12) Grotowski näitlejakoolitamise sisu on vaimne protsess, mille eesmärgiks on erinevate takistuste kõrvaldamine, mitte oskuste õpetamine. Saada iseendaga kokku, koonduda iseendasse. "Me pakume negatiivset tehnikat, see tähendab pakume, et näitleja teeks endale eelkõige selgeks, mis teda segab ja on takistuseks, ning et ta leiaks individuaalse treeningu, mis antud arenguetaapil võimaldab neid takistusi kõrvaldada. Negatiivne tehnika eeldab situatsiooni loomist, mille juures võib avastada endas momendi ja soostumuse täielikuks vabaduseks; negatiivne tehnika nõuab isiklike takistuste kindlakstegemist." (lk 43) Seega võib öelda, et Grotowski teatri sisuks on inimene ning selle sisekosmos. Siin võib tuua paralleele V. Mikita "Lingivistilise metsaga" (2013), mis samuti rõhutab inimese sisemisi väärtusi: inimese sees on terve unikaalne universum. Grotowski meelest on võimalik see saavutada iseennast provotseerides ja "kui ta astub välja oma igapäevase maski tagant ning üritab läbi ekstsessi, läbi lubamatu pühaduseteotuse jõuda tegeliku tõeni enda kohta, siis võib ta algsatada samasuguse protsessi ka vaatajas." (Sealsamas, 27)

Tema panus väljendub seega eelkõige näitleja kui instrumendi loovuse ja võimaluste avamisele. Niisamuti on Grotowski mõju mulle kui lavastajale seotud iseenda (füüsiliste ja emotsionaalsete) takistuste tundmaõppimisega, kuulamisõskuse arendamisega ning mis kõige tähtsam – õpetanud mind armastama ja hindama maskita ja kompleksivaba näitlejat. Ma arvan, et tema näitlejaideaal on ka minu näitlejaideaali sarnane: kompromissitu, aus ja aval looja. „Teatri olemuses peituvat tõelise rikkuse avas meile alles teatri vaesuse tunnistamine, selle paljaskoorimine kõigest, mis pole teater ning keskendumine teatri algele ja tuumale. (Sealsamas, 18)

1.5 Teised teatripraktikud-teoreetikud

Puudutasin eelnevas lõigus põgusalt nelja teatripraktikut-teoreetikut, kuid nagu varem öeldud, on tegemist ainult väikese osaga maailmateatri suurkujudest. Tõe huvides tuleks veel ära märkida teatritropoloogid Peter Brook ja Eugenio Barba ning vene erilmelised lavastajad Vsevolod Meierhold, Jevgeni Vahtangov ja Aleksander Tairov.

Oma loometee mõjutajatest pean kindlasti välja tooma Robert Coheni ja Robert Wilsoni ning eesti teatraalidest Mati Undi ja Voldemar Panso. R. Coheni „Näitlemisvägi“ (1993) on olnud ületamatuks abimeheks teatri käsitööoskuste omandamisel. R. Wilsoni esteetika liigub minuga kaasas, näiteks tema tõlgendus W. Shakespeare'i sonettidest on visuaalselt väga paeluv.⁴ Mind on väga palju mõjutanud Mati Undi lavastused „Meister ja Margarita“ (Vanemuine 2000) ja „Laulatus“ (Vanemuine 2000), mis väljendub minu töödes näiteks massiivsete lavakujundusobjektidena (troon „Neros“, kaev „Hundis“). Voldemar Panso „Töö ja talent näitleja loomingus“ (1965) on olnud samuti emotsionaalseks kaaslaseks mu teatriteel.

Kokkuvõtvalt võin öelda, eeltoodud teatri suurkujud uurivad väga aktiivselt teatri olemust ja väljendusvõimalusi. Kas siis kaudselt või otseselt mõjutatuna eelkirjeldatud teatrimeeste mõtetest, püüan minagi leida teatri abil mingisugust tõde. Minagi püüan teatri kui meediumi vahendusel aru saada iseenda ja maailma toimimise mehhanismidest. Teater on ühest küljest eneseanalüüs, teisest küljest maailmavaate manifestatsioon. Artaud' jõuliste alateadlike impulsside, Brechti võõrituse ja ekspressiivsuse, Brooki pühaduse ja rituaalsuse ning Grotowski „vaese“, näitlejale keskendunud teatri mõju olen tagasivaatavalt oma töödes tajunud. Eelnimetatud teatriuundajate ideed kajastuvad suuremal või vähemal määral kombineerituna minu teatrimõistmisel ja avalduvad sageli juba materjali valikul.

⁴ Näide on vaadatav siit: https://www.youtube.com/watch?v=ntDCz3MJ_g8

2. LAVASTUSE STRUKTUUR JA DRAAMATEKST

Võtan järgnevas peatükis vaatluse alla lavastuse struktuuri, mida kirjeldavad kõige paremini etenduse analüüsi metoodilised küsimustikud. Teatriteaduses kasutatakse etenduse analüüsi meetodit lavastuse struktureeritud analüüsimiseks ning mis on antud juhul lavastajale heaks spikriks lavastusterviku erinevate osade tajumiseks. Draamatekst on üks osa lavastustervikust, kuid algtõuke ja esmase analüüsiobjektina lavastuse väljatoomiseks sageli primaarne. Selle tõttu tuleb avada draamateksti eripärasid, mis ilmnevad selgelt kirjandusliku tekstiga võrrelduna.

2.1 Lavastuse struktuur etenduse analüüsi vaatenurgast

“Etenduse analüüs on üks teatriteaduse valdkond, mis tekkis 1960-ndail traditsioonilise teatriajaloo kõrvale ja kus tegeldakse kaasaja teatrilavastustega ning nende pinnalt tõukudes ka üldisemate teoreetiliste küsimustega (teatri olemus ja piirid, teater kui meedium jm.)” Eesti teatriteadlane Luule Epner jätkab ja jagab etenduse analüüsi kahte vaateviisi. “Esimene vaateviis on klassikalise semiootika oma: etendust vaadeldakse tema märgilisuses ja tähenduslikkuses, analüüs käib märgisüsteeme pidi, mille kaudu jõutakse muidugi ka terviktähenduseni! Fokuseeritakse see, mida laval etendatakse. Teine vaateviis, nimetatud ka fenomenoloogiliseks, tõstab esile etendamise tegevust ennast. Fookuses on lavaline tegevus, näitlejad, nende energia, atmosfäär jne. Endastmõistetavalt on iga teatrietendus meeltega tajutav ja tegevuslik ning samal ajal kujutab ja tähendab midagi. (Epner 2003)

Etendusi analüüsitakse enamasti metoodiliste küsimustike abil. Kuna teatriteoreetikud uurivad oma töödes teatrikunsti erinevaid aspekte, varieeruvad seetõttu ka küsimustikud. Teatriuurija Patrice Pavis toob oma artiklis näitena välja kolm erinevat küsimustikku: teatriuurijate Anne Ubersfeldi, André Helbo ja enda täiustatud (Pavisi) küsimustiku, mis erinevad rõhuasetuse poolest (Pavis 2011: 106-127). Tutvunud nendega tõdesin, et Pavisi koostatud küsimustik fokuseerib neist enim semiootilisele analüüsile, mistõttu sobib lavastajale kui erinevate

märgisüsteemide kokkutoojale ja uute tähenduste loojale enim spikriks, millistele komponentidele oma töös teadlikult läheneda.

Pavis on jaganud oma küsimustiku 14 ossa, millest 13 abil on võimalik lavastajal kontrollida lavastust kui märgisüsteemide koos- või ebakõla. Lavastastus jaguneb Pavisi järgi nimetatuna nii: lavastuse üldjooned; stsenograafia; valgustus; rekvisiidid; kostüüm, grimm, maskid; näitlejatöö; muusika, müra ja vaikuse funktsioon; etenduse rütm; faabula lugemise viis lavastuses; tekst lavastuses; vaataja; kuidas etendust jäädvustada?; mida ei saa tähendustada?; kokkuvõte. Punkt, mida Pavis aga oma küsimustikus ei uuri, on lavastaja algimpulsi küsimus. Sellest teemast kirjutasin eelmises peatükis.

Esimesest Pavisi küsimusteblokist on võimalik mõista, et lavastus püsib koos erinevate elementide sidususel ja nende teadlikul või mitteteadlikul kasutusel. Samuti sobitub lavastus alati mingisugusesse kultuurilisse ja esteetilisse konteksti. Lavastajal on järelikult vaja teada, milliseid elemente ta laval kasutab ja milliseid mitte ning millisesse konteksti lavastatav lavastus paigutub.

Ruumi puhul on küsimus selle tüübist, publiku ja saali vahekorrast, kuidas on ruum struktureeritud ning milliseid värve ja vorme kasutatakse. Kõike seda aga ei ole lavastajal võimalik iseseisvalt välja töötada, kuna selle punkti lahendamine toimub koostöös lavastuse kunstnikuga ja lavastatava ruumi võimalustega. Mida aga saab teha, on näidendist üles leida ruumi antused ja otsustada, millises ruumis lavastust mängima hakatakse. Siin on võimalik lavastajal kombata erinevaid võimalusi, kuidas saaks ruum töötada lavastuse kasuks, üldisi parameetreid. Valgustamisel on sama probleem, võimalik on leida näidendist antusi või salvestada alateadlikke impulsse lugemisel, ent tegemist on enamjaolt ikkagi hetkede, mitte kontseptuaalsete kujunditega.

Antud Pavisi küsimustik annab selgelt mõista lavastusterviku mitmekihilisusest ja sellega fookustest, millele üks lavastaja (kas siis teadlikult või mitteteadlikult) tegelema peab. Olen enda jaoks avastanud, et lavastusprotsessi peaaegu viimases osas on mõnikord kasulik antud küsimustikuga kontrollida oma taotlusi ja võimalikku retseptsiooni. Oma diplomitöös „Teie ebaõnn on teie endi kätes“ (Ugala 2015) kontrollisin vahetult enne kontrolletendust Pavisi

küsimustiku abil, kas olen kõikidele lavastusosistele mõelnud, mis osad on saanud rohkem tähelepanu, mis vähem ja mis kõige olulisem, kas lavastus moodustab terviku. Küsimustiku abil mõistsin, et mul on vaja üle vaadata teise vaatusse rütmistatus ja tihedus, et lavastus terviku moodustaks.

Epneri välja toodud teine lähenemine etenduse analüüsile on fenomenoloogiline analüüs, mis, nagu eelnevalt öeldud, uurib lavastuses lavalist tegevust, näitlejad, nende energiat, atmosfääri jne ehk kõike seda, mida üks vaataja kogeb vahetult, „siin ja praegu“ printsiibil. Tartu Ülikooli teatriteaduse professori Anneli Saro sõnul fenomenoloogilist küsimustikku otseselt olemas ei ole, kuid jagas lahkelt minuga oma õppetöö eesmärgil välja töötatud fenomenoloogilist küsimustikku, mille olen selle töö lisadesse pannud. (Vt LISA 1) Fenomenoloogiline lähenemine on teatripraktikule lähedasem kui puhas semiootiline analüüs, sest vaatluse all on kogemuslik kokkukõla, kontakti iseloom ja näitlejate kohalolu, energia. Ühelt poolt loob lavastaja intellektuaalset tervikut, kuid teiselt poolt ka emotsionaalset kogemust, mis on sageli lavastuse kommunikatsioonis vaatajatega primaarne. Lavastuse fenomenoloogiline tervik on sama tähtis kui semiootiline tervik, mistõttu küsimused, milline on lavastuse atmosfäär, energia, visuaalsus jm, on valmiva lavastuse seisukohalt vägagi vajalik. Fenomenoloogiliste protsesside teadvustatud juhtimine annab lavastajale võimaluse avada lavastuses veelgi rohkem väljendusvahendeid, ärgitab lavastajat mõtlema tunde, mida soovib vaatajatele edastada ja kutsub lavastajat lavastusprotsessis kasutama intuitsiooni.

Küsimustiku kasutamise puhul peab kindlasti mõistma erinevust teatriuuri ja praktiku vahel. Esimene kasutab küsimustikku teatri objektiivseks vaatluseks ja analüüsiks, teine subjektiivseks. Lavastaja ei pea muutuma oma lavastuse objektiivseks vaatlejaks, vaid jätkama subjektiivsete otsuste tegemist, olgu need siis ratsionaalsed või intuiitiivsed. Küsimustiku kasutamine on üks võimalikke abivahendeid, mille abil tajuda lavastust kui tervikut ja võimalikku retseptsiooni/ideest arusaamist, samuti abivahendiks tööprotsessi peegeldamisel.

2.2 Draamateksti eripärad

Luule Epner kirjeldab oma teoses „Draamateooria probleeme I“ (1992) draamateksti eripärasid nõnda:

„1. Draama on dialoogiline. Kõne draamas on üles ehitatud paljusubjektilisena, integreeriv subjekt (autor) on otsekui kõne "taga", kuna vastuvõtjale on vahetult antud tegelaste dialoog.

2. Kõne draamas on tegevuslik (performatiivne). Dialoog on vahetult seotud situatsiooniga, milles kõneldakse ning mis kõne arenedes kasvab üle teiseks, muutunud situatsiooniks. Tegelase kõne muudab olukordi, kui tegelane näiteks annab mingi käsu, veenab vastase ümber, paljastab saladuse vm., olukorrad omakorda mõjutavad kõneaineid ja -viisi. Draama dialoog on n.-ö. sõnaline tegevus.

3. Draama aegruum on põhialuselt olevikuline. Eepikas on jutustamise aegruum distantseeritud jutustatavatest sündmustest, lugeja tajub sündmusi minevikku kuuluvatena. Jutustada saab sellest, mis on juba olnud. Draama sündmused rulluvad lahti "siin ja praegu", vahetult vastuvõtja ees. Teatrisaalis istuv vaataja viibib laval toimuvaga sõna otseses mõttes samas ruumis ja ajas. Dialoogiline tegevus toimub olevikus, just praegu.“

Lavastaja peab mõningatel juhtudel ennast asetama ka draamakirjaniku ossa, kirjutades lavastatavale lavastusele juurde stseene või vastupidiselt kärpima. Esimesel juhul, mida olen oma senistes töödes pea alati teinud, on vaja lähtuda tegevuslikust dialoogist. Dialoog ei ole lihtsalt kahekõne, kus kaks või rohkem inimest räägivad, vaid sõnaline tegu. See tähendab seda, et sõnal on eesmärk, sõna abil püütakse midagi saavutada. Mäletan selgesti oma lavastuse „... ja päike kustub“ (Teatri- ja Muusikamuuseumi õu, 2012) prooviprotsessi, kus püüdsime dramaturg Piret Jaaksi näidendis olevale dialoogile leida tegevuslikku katet. Nõrga dramaturgia tõttu olin sunnitud peaaegu terve näidendi ümber kirjutama. Dramaturgia nõrkus seisnes selle kirjanduslikkuses: dialoog koosnes metafooridest ja poetilistest väljendustest, mitte tegevusest ajendatud väljenduse vajadusest.

Kärpimist kasutatakse enamasti ebavajalike mõttekorduse puhul. Samuti tegevuse tihendamise eesmärgil ja mõnikord jäetakse välja terveid stseene ja vaatuseid, kuna nad ei sobi lavastuse idee väljendamiseks. Kärpimisel tekkivaks ohuks on see, et kaduma võib minna hiljem oluliseks

muutuv detail või nüanss, mis esmapilgul üldse vajalik ei tundu. Kogenud näitlejad ja lavastajad kärbivad näidenditeksti äärmise ettevaatusega, sest mis kord kärpesse läinud, see unustatakse.

Epner jätkab: „Mahupiirangute ning retseptsiooni iseloomu tõttu nõuab draamavorm aine tihendamist ja keskendamist e. kontsentratsiooni. Taoline tihendamine on vajalik sündmuste valikul ning järjestamisel, inimesekujutuses, poeetilise aja ja ruumi tasandil. Draama "lugu" ei mahuta nii palju ning nii pika aja jooksul toimuvaid sündmusi, nagu seda võimaldab näiteks romaanižanr.

Vahendaja (jutustaja) puudumine mõjutab oluliselt tegelaste siseelu kujutamist. Romaani jutustajal on piiramatud võimalused tegelaste käitumist kommenteerida, näidata vastuolusid nende sõnade ja tegude vahel, kirjeldada pisimaidki tundevarjundeid, lasta tegelasel sisemonoloogis avada oma varjatud mõtteid ja elamusi jne. Draamategelased peavad end "ise" mõistetavaks tegema. Mõned psüühikailmingud, nagu alateadlikud tунgid, välkkiirelt muutuvad meeleolud, vaevutabatavad tundeavirvendused, on draamas kujutatavad vaid teatud mööndustega. Draamategelase siseelu peab mingil moel väljenduma, objektiviseeruma - saab ju vaataja ainult näitleja käitumise ja kõne, s.o. nähtava ja kuuldava järgi otsustada selle üle, mis toimub tegelase hinges.

Ka poeetilise aja ning ruumi seisukohalt on draamavormis piirangud. Sündmustest distantseerunud jutustaja romaanis saab ajalis-ruumilisi suhteid vabalt kujundada: libiseda mõnest episoodist paari lausega üle, mõnest teisest jutustada lehekülgede kaupa, esitada lugejale sündmusi suvalises järjestuses, viia tegevuse vabalt ühest kohast teise jne. Draamas nõuab aja ja ruumi muutumine, näiteks süžeeilisest olevikust minevikku kandumine, selget markeerimist, et vaataja tegevuslõnga käest ei kaotaks, samuti pole teatris tehniliseltki võimalik aegruumiga nii vabalt opereerida, nagu seda saab teha jutustades.“ (Epner 1992)

2.3 Lavastatava näidendi valik

„Lavastajaraamatutele“ (2001, 2013) tuginedes toon järgnevalt välja mõnede eesti lavastajate arvamused, millest nende lavastatava materjali valik johtub.

Lavastaja ja teatripedagoog Ingo Normet meenutab: „Ma olen alati pidanud arvestama mingisuguste tingimustega: oli vaja lastelavastust, oli vaja kaasaegset, nüüd on vaja komöödiat... aga näiteks ühe komöödia leidmiseks tuli lugeda väga palju. Ja samas oli ja on loomulikult ka meelisinäidendeid. Tavaliselt kirjutan kõikvõimalikke asju, mis pähe tuleb, mingisse kaustikusse. Ja selle viimasel leheküljel oli ikka nimekiri näidenditest, mida võiks lavastada. Neid ma lugesin aeg-ajalt jälle uuesti läbi. Mõnda neist oli nii palju loetud, et tundus, nagu oleks juba lavastanud – siis ei olnud teda mõtet enam lugeda.“

Enamasti on näidendi lavastamise impulsiks intuiitiivne ja emotsionaalne äratundmine, et just nüüd on selle lavastamiseks õige hetk. Lavastaja ja näitleja M. Mikiver püüab „Lavastajaraamatus“ (2001) sõnastada: „See, millega ma kohtuda tahan, see on minus, minuga kogu aeg kaasas, ja sageli on nii, et ma kohtungi temaga. Ta juhtub mulle tee peale ette. Seda võib nimetada mingisuguseks okultseks asjaks, aga see ei olegi väga okultne. Küllap teilgi on oma elus olnud selliseid hetki, et kohtute mõne asjaga siis, kui te olete valmis temaga kohtuma. Või taaskohtute, tõeliselt kohtute asjaga, millega te olete varem kohtunud, aga mis ei ole teid huvitanud. Nii see toimub. Ma ei käi mitte ringi ja ei otsi, vaid kui ma elan, siis need teated, mis minusse jõuavad, need küpsevad sees millekski ja siis sirutad käe välja, ja võib-olla seal see ongi.“ Näidendi tööprotsessi lülitamise suurimaks faktoriks on seega küps idee, mis annab endast tunda tugeva emotsionaalse impulsina. „Õiget näidendit ära tundes käib nagu mingi signaal läbi“ (Normet 2001: 203).

Näitleja ja lavastaja Elmo Nüganen seletab „Lavastajaraamatus“ (2001): „Proovideks valmistumise aeg on üldjuhul pikk. See on aeg, mil ma kannan lugu endaga kaasas ning võimalik, just sel ajal ta tegelikult valmibki. Selles osas ei ole ma sugugi originaalne, enamikul lavastajatest on see nii. Samas võib öelda, et proovi lähen ma ettevalmistamatult: ma ei ole valmis mõelnud, et see näitleja peab nii tegema ja too näitleja naa. Ma tean, mis suunas me peame liikuma ja seda juba enne proovide algust. Nii ei erine minagi teistest lavastajatest, sest harin ja kogen maailma selleks, et mõtted minu sees saavutaksid valmisoleku lavalaudadele toomiseks ja proovidesse lähen ideed vormistama, mitte valmis vastuseid andma.“

Seega võib üldistada, et impulss/visioon midagi lavastada, on pigem emotsionaalne ja intuiitiivne kui ratsionaalne. Repertuaariteatrites võib olla juhuseid, kus loomenõukogu või mõni muu instants on otsustanud lavale tuua konkreetse teose, millele leitakse lavastaja. Kuid ma usun, et ka sellistel juhtudel peab lavastatav materjal lavastajat kõnetama, pakkuma talle väljakutset või, miks mitte, pakkuma väga motiveerivat tasu.

Kirjutasin oma seminaritöös, et „materjal, mida mina lavastama hakkan, johtub samuti ebaratsionaalsest, intuiitiivsest tundest, et nüüd on materjal lavalaudadele seadmiseks valmis. Nii nagu iga lavastaja, kannan minagi kaasas paljusid lugusid, fragmente, visioone jne, kus nad suhestuvad enam ja enam minu kui päris inimesega, kuni on lõpuks valmis realiseeruma: abstraktne idee minu sees hakkab nõudma väljendust vormistuses. Teatriargoos kirjeldatakse seda tunnet kui „ei saa mitte vaiki olla.“ (Peep 2014: 9). Tõin oma seminaritöös välja teatrikoolis lavastatud lavastused ning leidsin isiklikud põhjendused, miks antud materjalid lavastamiseks valisin. Leidsin, et minu materjalivaliku esimeseks kriteeriumiteks on loo mütoloogilisus, mis väljendub unenäolise ja reaalse maailma kohtumispunktis. „Teine tähelepanek on, et neist lavastustest on enamik suuremal või vähemal määral minu enda tehtud dramatiseeringud. See kõneleb minu vajadusest tekst enda tarviduse ja idee järgi ümber kirjutada.“ (Sealsamas, 11)

3. NÄIDENDI LAVASTUSLIK ANALÜÜS

Näidendid on struktureeritud vaatusteks ja stseenideks, mis omakorda võivad jaguneda veelgi väiksemateks üksusteks, kuid lavastaja mõtlemine käib esialgu teisi radu pidi. Üks võimalus, kuidas lavastamisprotsessi algaja lavastaja jaoks lihtsustada, on lavastusprotsessi erinevate osade teadvustamine ja analüüs. Sageli toimuvad need protsessid paralleelselt.

Esimene osa on õppida tundma näidendi narratiivi, lugu, mida näidend jutustab. See tähendab õppida tundma tegelasi ja nende omavahelisi suhteid, sest lugu jutustatakse alati kellegi tegelase perspektiivist lähtudes. Järgnev võimalus näidendi lavastuslikuks analüüsiks sobib nii lavastaja eeltööl kui ka hilisem prooviprotsessis.

Kui ma räägin näidendi lavastuslikust analüüsist, ei tuleks selle all mõista ainult objektiivset semiootilist analüüsi, vaid pigem emotsionaalset, kujutluspildist lähtuvat tunnetamist. Ka siin pean rõhutama, et oskus vaadelda lavastusprotsessi nii objektiivsest kui ka subjektiivsest vaatenurgast, on lavastaja jaoks oluline oskus ja sageli käivad nad käsikäes.

Lavastaja Roman Baskin kirjeldab „Lavastajaraamatus“ (2013) järgnevat protsessi: „Kõige tähtsam on, kas see materjal mind puudutab, edasi on valmistumine proovideks. See protsess on midagi sellist, et ma üritan näidendit lugeda nii palju, kui vähegi suudan, võtta ta tükideks, stseenideks, kildudeks nii palju kui võimalik... Pärast tuleb see muidugi uuesti kokku panna. See on nii nagu kellaga: võtate kella lahti, pärast panete kokku ja mõni osa jääb üle, selgub, et kõik ei olnudki kella jaoks vajalik. Aga noh, lahti on vaja võtta. Ja mida rohkem loed, seda täpsemaks ja selgemaks pilt läheb.“ Normet jätkab: „On võtteid, kuidas ergutada fantaasiat ja üheks neist võtetest on ka analüüs. Analüüs iseenesest ei selgita midagi. Üht ja sama teksti võib analüüsida kümmet eri moodi, sõltuvalt sellest, millist tulemust oma vaimusilmas näeme. Analüüs, nagu kogu filosoofia, on eneseõigustus. Analüüsides aitame täpsustada visiooni, analüüsime siis, kui visioon iseeneslikult ei sünni. Loodame – ehk analüüsi tulemusena sünnib. Tegelikult ei sünni visioon analüüsi tulemusena, ta võib sündida analüüsi kaasabil.“ (Normet 2011: 184)

Ma nõustun täielikult Normeti tähelepanekuga, et analüüs on vahend visiooni täpsustamiseks või vajalik siis, kui visioon iseeneslikult ei sünni. Kõik see on vajalik selleks, et leida üles/täpsustada lavastuse pealisülesanne/kontseptsioon. See on idee, millele lavastustervik allub.

Uurisin oma seminaritöös lavastaja iseseisvat tööd näidendiga, milles kirjeldasin erinevaid etappe, kuidas lavastaja näidendit tegevusest lähtudes analüüsida võib. Järgnev osa on seminaritöö edasiarendus, millele olen juurde toonud A. Efrose, R. Coheni jt teatripraktikute mõtteid. Mõnede mõistete ja tegevuste paremaks näitlikustamiseks olen lisanud juurde oma kogemuse diplomitöö „Teie ebaõnn on teie endi kätes“ lavastusprotsessist.

Teatriuuriija L. Epner konstateerib, et teatrikunsti konstitueerib näitleja tegevus (Epner 1992). Sellest johtuvalt peaks analüütiline osa keskenduma just tegelastele ning nende omavahelistele suhetele. Kõikidel näidendi tegelastel on oma osa terviku suhtes ning et seda tervikut mõista, tuleb mõista tegelasi: millised on nende motiivid, eesmärgid, takistused, antud olukorrad? Milles väljenduvad konfliktid ning sündmused? K. Stanislavski õpilane M. Knebel kirjutab: „Näidendi ja osaga tutvumise esimestest sammudest peale on tähtis kujutleda sündmuste loogikat ja järjestust, tegevuse ja vastutegevuse arenemise perspektiivi. (...) Loomingu lõpptulemusena me loome tõeliselt produktiivse tegevuse, mis on tihedalt seostatud näidendisse kätketud ideega, see on näidendi ja lavastuse ideega, (...). Teater tähendab tegevust, ja kõik, mis laval toimub, on alati tegevus – mõtte, idee tegevuslik väljendamine, selle idee aktiivne edasiandmine vaatajale.“ (Knebel 1965: 12-20) Lavastaja vaatevinklist lisab A. Efros, et „ma pean algul mõistma ja tajuma toimuvat, selle omaseks tegema, et saaksin kujutleda, et kõik, mis toimub nendega (tegelastega, minu sulud), toimub minuga.“ (Efros 2014: 134)

3.2 Stseeni tegevuslik pealkiri

Kasutan pärast näidendi läbilugemist esimese osana tegevuste nimetamist ehk stseenidele tegevusliku pealkirja andmist. Tegemist on kompleksse analüüsiga, mille eesmärgiks on tabada narratiivi ja tegevustiku olemust, teha näidendis toimuv endale arusaadavaks ja omaseks. Tegemist on lühikese ning äärmiselt kontsentreeritud lausega, mis üldistab stseeni tegevustiku.

Andes igale näidendi stseenile pealkiri, joonistub välja näidendi lugu, mida on nii lavastajal kui ka näitlejal lihtsam hoomata. Pealkirjastamise kui meetodi valdamine aitab hoida lavastust lagunemast ning on seetõttu äärmiselt väärtuslik, kui see on täpselt ja õnnestunult tehtud. Stseeni pealkirjastamine on keeruline protsess, kus on üsna kerge libastuda. Probleem väljendub selles, et mitte alati ei kõnele tegelased (täit) tõtt ning üsna lihtne on libastuda stseenis kõneldava teksti üksühesele tõlgendamisele, sageli pole veel lavastajal teada, kes on stseenis fookuses. Alati pole tegelaste tahted nähtaval ning enamasti tuleb lavastajal olla detektiiv ning küsida, milles asi tegelikult seisneb. Ingo Normet kirjutab: „Tegelasel on laval, nagu ka inimestele elus, kogu aeg mingid soovid ja püüdlused. Isegi siis, kui ta näiliselt liikumatult toolil istub, on tal tegevus – ta tahab leida lahendust, olla tähelepandamatu, kuulata eemal toimuvat vms.“ (Normet 2011: 140) Stseenide pealkirjastamine on töö, mille käigus tuleb sageli varasemaid pealkirju ümber nimetada ja täpsustada. Pealkirjastamisel ja üldse stseenidega töötades on ohupunktiks tarbetu ülemõtlemine. "Ka lihtsat stseeni analüüsides teeme massiliselt tarbetuid liigutusi. Kusjuures ehe kogemus seisneb selles, et momentaalselt ära tabada stseeni struktuur, skelett ja ülesehitus." (Efros 2014: 121) Pakun aga järgnevalt välja küsimused, mis on mind aidanud stseenide pealkirjade väljatöötamisel ja peaksid teadliku lähenemise kaudu vähendama tarbetute liigutuste tegemist.

Lugenud läbi stseeni, on esimene küsimus, kes on selles stseenis fookuses: kelle silmade läbi me stseeni näeme? Teine küsimus küsib, mis selle peategelase eesmärk, mida ta tahab saavutada? Kolmandaks on küsimus, kes või mis takistab peategelasel oma tahtmisi saamast? Kombineerides need kolm küsimust, saamegi stseenile tegevusliku pealkirja ning arusaama, kust stseen algab ja lõppeb.

Stseenide pealkirjastamisel tuleb jälgida veel kaht mõistet: takistus ja taktika. Kõikidel tegelastel on oma takistused, miks nad ei saa oma eesmärgi saavutada. Takistused jagaksin kaheks: sisemised takistused ja välised takistused. Esimesed on seotud emotsioonidega nagu näiteks hirm või viha, teised ilmnevad suhetes teiste tegelastega või vastavates antustes. Need on emotsionaalsed või füüsilised tegurid, mis nagu sõnagi ütleb, takistavad tegelasel sirgjooneliselt eesmärgi poole liikuda. Kui takistusi ei oleks, oleksid näidendid üsnagi igavad ja sageli õnneliku lõpuga. Takistuste puudumine, läbinähtavus või stereotüüpsus tekitab igavust. Igasugune areng

käib aga läbi takistuste võitmiste või kaotamiste, ent kui pole midagi võita ega kaotada, pole näitemängul (ega ka elul üldse) mõtet. Takistus on põnevuse element, sest sisaldab endas teadmatust: see tekitab ootusärevuse, mis omakorda ootab lahendust. Takistuste mõistmine ja teadlik kasutamine annab lavastajale võimaluse manipuleerida eelkõige vaataja tähelepanuga, hoides viimaseid põnevuse haardes. Teades, milliseid takistusi on autor tegelastele ette seadnud, on võimalik takistuste iseloomu ja tihedust analüüsides anda hinnang näidendi žanrile, üldisele kulgemiskiirusele ja tegelaste nutikusele.

Takistuste ja tegutsemiste kokkuviimisel saame kõneleda järgmisest mõistest, milleks on „taktika“. Viimase sisuks pole midagi muud, kui tegelase arusaamine takistuse olemusest ning küsimus, kuidas viimane ületada: milliseid teid kasutada, et (sageli võimalikult kergelt ja efektiivselt) probleem lahendada? Mida ja miks üks tegelane teeb, et omi eesmärgid saavutada? See on tegevusahel, mille tunnuseks on reaktsioon ja sellele järgnev tegevus. „Taktika tähendab vahendeid, mille abil me võidame või püüame võita oma ideaaltulevikku. Need on teadlikud või alateadlikud suhtekommunikatsioonistrateegiad. (Cohen 1993: 54) Nii nagu tegelaste eesmärgid ja tegelikud tahtmised on varjatud, on ka viisid, kuidas omi eesmärgid saavutada. Lavastaja peab asuma detektiivi rolli, küsides, kas see, mis sõnades ja käitumises väljendub, on ikka tõde? Leides üles tegelaste taktikad, on nende järgi võimalik selgeks teha tema nähtavad ja varjatud motiivid. Viimased selguvad enamasti näidendi sõlmkohtades, kus n.ö paljastub tegelase tegelik pale. Näidendi analüüsis kasutatav taktika analüüs annab selge pildi tegelaste aktiivsusest, intelligentsist ja motivatsiooni intensiivsusest, mis omakorda väljenduvad otseselt tegelase tegevuse ja käitumismustri olemuses ja muutuses.

Toon siia näiteks “Nero” 3. Stseeni (vt. LISA 2). Peategelaseks on antud stseenis Nero, kelle eesmärgiks on kõrvaldada oma vend, et troonile saada (see, et ta kõrvaldada on vaja, ilmneb esimeses stseenis, mida antud tekstiraamatu versioonis ei ole, vaid on lisandunud hilisemas protsessis). Selle stseeni takistuseks on see, et tema ise ei taha oma käsi verrega määrida, vaid veenab seda tegema oma jüngrid. Taktika, mille Nero valib oma jüngrite mõjutamiseks, on märtri mängimine. Kokkuvõtvalt võiks hea stseeni pealkiri kõlada umbes nõnda: Nero veenab märtrit mängides oma jüngreid tapma oma vend, et troonile saada. Selles sõnastuses on olemas näitlejale ülesanne ja täpne tegevuslik pealkiri.

Nii nagu ühele stseenile on võimalik anda tegevuslik pealkiri, on võimalik ka stseenide pealkirjadest kokku üldistada vaatus ja lõpuks ka terve näidendi tegevuslik pealkiri. See on lavastuse idee tegevuslik üldistus, mis omakorda aitab lavastuse kontseptsiooni täpsustada. Selles joonistub välja peategelase eesmärk ja kas ja kuidas tal see õnnestub. Näidendi tegevuse valdamine on ülimalt oluline punkt, sest teades, kes ja miks mida teeb, aitab lavastajal hoida silma peal näidendi loo kulgemisel, kui tema tegelik fookus asetseb hilisemal tööal näitlejatega detailidel. “Nero” puhul võiks see kõlada umbes nii: Nero tahab saada surematuks poeetkeisriks, eemaldades hetäär Poppaea õhutusel kõik teisitimõtledjad, nad hukates.

3.3 Stseenisisesed rütmimuutused

Stseeni mõistmiseks ja pealkirjastamiseks tuleb aga omakorda tegeleda väiksemate struktuuriüksustega, kui seda on stseen. Iga stseen sisaldab endas mingisugust rütmide vaheldust. Olen avastanud, et nende leidmine ja kaardistamine, on nad siis väiksed või suured, tähistavad sageli teistsuguse tegevuse sissetoomist, mis omakorda aga stseeni aktiivsuse kasvu või langemist. Kõige sagedasem rütmimuutus toimub stseenis näiteks uue tegelase sissetoomisel või uue idee sünnil. Rütmimuutuse hetke võib nimetada ka stseenisiseseks (väikeseks) sündmuseks. Kõik, mis jääb nende „väikeste sündmuste“ või rütmimuutuste vahele, on rütmiliselt ja emotsionaalselt muutumatu, mistõttu võib seda “takti” (inglise keeles *beat*) nimetada lavastuse „tegevuslikuks detailiks“.

Stseeni jagamine väiksemateks osadeks annab lavastajale (ja eriti näitlejatele) võimaluse täpselt kirurgiliseks tööks, millega avada ja täpsustada tegelase ja tegevuse muutekohad. Ingo Normet täpsustab: „Näitlejatöös, nagu ka lavastaja-, helilooja-, laulja-, kunstniku-, arhitektitöös ei ole primaarne mitte üks või teine tempo-rütm, vaid rütmide muutumine, erinevate rütmide kohtumine ja vaheldumine. Kohtumispunktis – kus üks rütm, üks tempo läheb üle teiseks – sünnib uus energia.“ (Normet 2011: 116) Võttes appi “Nero” 3. stseeni (vt. LISA 2) joonistub seal välja Nero jüngrite rütmimuutuste jada (mis on minu subjektiivne tõlgendus), mis väljendub nende reaktsioonides uuele infole. Stseeni alguses arvavad jüngrid, et Nero on endast väljas, kuna pole rahul oma naisega: “Nii kena naine! Kas on põhjust olla pahur?”. Rütm muutub, kui Nero teatab

oma tegeliku põhjuse: “Naine naiseks. Aga minu vend! See on ju alles elus!”. Sellele tuleb reageerida ning muutub aktiivsus. Kolmas muutus toimub repliigiga: “Oo muidugi! Ei mingeid mõnitusi! Kohe maha! Ikkagi ju vend!” Siin reageerib Nero endisele konkreetsele kontrastiks kannatajana ning sunnib sellega oma jügreid taaskord rütmi ning sellega reaktsiooni muutma.

3.5 Antavad olukorrad

Teine oluline osa stseeni tegevuse analüüsil on üles leida seal olevad antavad olukorrad. Kõik tegevused asetuvad mingisugusesse taustsüsteemi konteksti, ilma milleta pole näidendi analüüs mõeldav. Niisamuti kui näitleja, peab ka lavastaja tundma näidendi antud olukordi: need on justkui välised ja sisemised jõujooned, mis tegevusi mõjutavad. Siia vahele mahub kõik, alates lavakujundusest lõpetades eelneva tegevusega. Igal tegelasel on oma antud olukorrad, mõnikord need kattuvad teiste omadega. Igas stseenis on väga palju mõjufaktoreid, mida peab arvestama ja mille vahel valima. Nende valikute kriteeriumiks on lavastatava maailma tõetunnetuse loomine. Kui lavastajal on selge, millistes antud tõdedes tegelane tegutseb, on näitlejal võimalik tegelasega suhestuda ja avada seeläbi oma loominguline potentsiaal. Knebel jätkab: „Stanislavski avastas, et selle parimaks, mõjuvaimaks tõukejõuks on, nagu ta ütles, maagiline „kui“, see näiline, kujutletav tõde, millesse näitleja suudab uskuda niisama siiralt, kuid veel suurema innuga kui tegelikku tõesse.“ (Knebel 1965: 10) Seega on antud olukordade leidmine igas stseenis vägagi oluline, sest ükski tegelane pole asi iseendas, vaid alati mõjutatud kellegi või millegi poolt. On selleks siis aeg (päev, öö), ruum (kelder, mets), füüsika (külm, soe), teiste tegelaste arv (üks, seltskond, nähtamatu kohalolu) või eelnev emotsionaalne seisund (on toimunud mõrv), kõik see mõjutab suuremal või vähemal määral tegelase käitumist ja püüdlusi.

3.6 Sündmused

Näidendi tegevuse analüüsiga paralleelselt toimub ka lavastatava loo (faabula) analüüs. Lavastajana pole mu eesmärgiks süvitsi analüüsida näidendit kirjanduslikust vaatepunktist, vaid üles otsida ja täpsustada seal loos olevad sündmused ja seisundid, mis lugu koos hoiavad.

Teatrikunstis mõtestatakse sündmust hetkena, pärast mida muutub tegelas(t)e käitumine erinevaks eelnevast. Näidendi faabula koosneb põhjuslikes seostest olevatest sündmuste (muutuste) jadast, mille ülesleidmine on lavastajale väga oluline. Muutepunktid tuleb vaatajale selgeks ja nähtavaks teha, muidu pole võimalik publikul esitatavast loost aru saada. Seega tuleb lavastajal endale aru anda, et sündmustest mööda minna ei saa. Mõnikord ei ole sündmused nähtavad, vaid asetsevad teksti taga, st on peidetud. Näiteks Tšehhovi näidendites toimuvad mõningad sündmused n.ö lava taga või paralleelselt, mistõttu tuleb esitava loo pidepunkte väga selgelt mõista. Samuti peab lavastaja eristama n.ö suuri ja väikseid sündmusi, millest esimesed on olulised loo jutustamise ja teised näitlejate seisukohast.

Praktikas püüan ma esimesena lihtsustada igas stseenis toimuva sündmuse ühe lausega ehk küsin ja sõnastan vastuse küsimusele “mis juhtus?”. Nii moodustub omavahel seotud juhtumiste jada, mis aitab mõista lugu kui tervikut. Järgnevalt eristan lavastusideest lähtuvalt sellest jadast sündmused, mis (1) mõjutavad terve loo arengut ja mis (2) arendavad tegelasi. “Neros” oli näiteks kolm süžeed mõjutavat sündmust: Nero troonimine, Rooma põletamine ja Nero kukutamine. Kõik ülejäänud on suuremate või väiksemate mööndustega tegelaste arengut määrava tähtsusega sündmused. Järgmiseks oleks vaja selgeks teha, kus asub lavastuse kulminatsioon. L. Epner rõhutab kulminatsiooni kindlaksmääramisel lavastaja tõlgendamise tähtsust: “Kulminatsiooni on sageli võimatu täpselt ja ühemõtteliselt kindlaks määrata. Lavastaja ei pea tekstist kulminatsiooni “õigesti” üles leidma, vaid fokuseerima oma tõlgendusest lähtudes emotsionaalse või sündmustikulise kõrgpunkti.” (Epner 1994: 53) “Nero” puhul otsustasin esialgselt kontseptsioonist lähtudes, et lavastuse kulminatsiooniks on Rooma põlemine, hiljem aga mõistsin, et selleks on põlemisele järgnev klounaad “Leiba ja tsirkust”. See on lavastuse emotsionaalne ja ideeline kõrgpunkt, kus Nero viib rahva tähelepanu kannatustelt meelelahutusele. Esialgu näidendit lugedes tundus see hetk olevat lihtsalt episood, kus tehakse nalja ning pakutakse publikule vaheldust, kuid lavastusprotsessis muutus olukord hoopis vastupidiseks. Peidetud ja vähetähtis osutus lavastuses määrava tähtsusega sündmuseks.

3.7 Kujutluspildi loomine

Näidendi tegevuse analüüsi tulemusena mõistab lavastaja näidendi tegevustikku, tegelaste omavahelisi suhteid, taktikaid, antusi. Ent samaaegselt toimub ka lavastaja emotsionaalne suhestumine analüüsitava näidendisse ning kujutluspildi tekitamine.

Töö näidendiga ei saa olla üksnes kirjanduslik analüüs, vaid on alati seotud näidendi „tõelisuse“ avamise ja näitlejatele võimalikult täpsete tegevuslike ülesannete formuleerimisega. I. Normet kirjutab: „Analüüsides etüüdi, hiljem stseene näidendist ja terveid näidendeid, peab meeles pidama, et toimiv pealisülesanne on alati emotsionaalne. See peab olema osatäitjatele emotsionaalselt oluline. Teoreetiline, vaid ratsionaalselt põhjendatud ülesanne ei sütitä, ei käivita mängu, ei leia resonantsi ka publikus. Loomulikult tuleb tegevust analüüsida, ent analüüsida sinnamaani, kuni leitakse emotsionaalselt lähedane, emotsionaalselt mõistetav, näitleja jaoks oluline ülesanne.“ (Normet 2011: 135)

Niisamuti toetub ka lavastaja näidendi analüüsimisel oma kujutluspildile. Näidendis olevaid olukordi tuleb ennast situatsiooni projitseerides ette kujutada ning emotsionaalselt tajuda. Näidend tuleb läbi tunnetada, justkui oma peas läbi mängida

3.8 Materjali taust

Kui näidendi tegevus on avatud, tuleks keskenduda ka selle laiemale kontekstile. Samuti võib analüüsi alustada ka just sellest osast, kuid praktikas kulgevad analüüs ja taustauurimine käsikäes. Teadupärast on näitemäng oma ajastu ja autori nägu, nii ka näidend „Keiser Nero eraelu“. Esimene ja kõige nähtavam osa, millega lavastaja näidendit lugedes kokku puutub, on selle eriomased mõisted, olme, traditsioonid, keelelised vigurid, kohaspetsiifilised erisused jne, millest arusaamine pole ajastu/paiga tausta tundmata võimalik. Lavastaja Priit Pedajas toob „Lavastajaraamatus“ (2001) näite: „Näiteks olen ma omal ajal teinud Synge'i näidendit „Üle Lääne Kangemees“. Seda näitemängu ei ole võimalik teha, kui sa ei tea näiteks üht-teist iiri matusekommetest. Tekst kubiseb sellest, ja seal on niisugused tähendused, mida tekst ise ei anna, aga millest sa lihtsalt pead olema teadlik.“ „Nero“ puhul oli minu jaoks väga oluline tunda selle

Rooma keisri tegelikku lugu, et esiteks teha vahet näidendis oleval fiktsioonil ja ajaloolisel tõel ning teiseks ammutada võimalusi ja ideid mänguks. See protsess osutus väga oluliseks osaks just näitlejatele, kes püüdsid tabada tegelaste psühholoogiat. Probleem seisnes selles, et antud Undi näidend on postmodernistlikult plakatlik ja selle tegelased üheplaamilised. Seetõttu oli tegelaste sisu ja käitumise avamiseks vaja pöörduda ajalooliste allikate poole. Minu enda kui lavastaja eeltöös olid samuti vajalikud mitmed bibliograafilised materjalid, kuid enim oli kasu pooljuhuslikult leitud Raoul Kurvitza raamatust "Attitude: ülevaade hoiakulisest popkultuurist" (2008), mis kirjeldas väga täpselt ja põnevalt minu kujutlust Nerost kui poppikoonist ja diktaatorist. Loomulikult on eeltöös mõjutanud mind erinevad Mati Undi tekstid ja nähtud lavastused.

Laiemalt võttes avab tausta põhjalik tundmine ajastule omased mõtlemise trendid, eetilised ja esteetilised tõekspidamised. Need hoiakud peegelduvad näidendites kas siis poolt- või vastuargumentidena vastava ajastu probleemidele. Autori ja tema näidendi paremaks mõistmiseks on oluline teada, millises kontekstis ta on oma kaasaega tõlgendanud ning millise seisukoha võtnud. Selline analüüs annab lavastajale võimaluse tajuda näidendi olulisust autori kaasajal ning küsida endalt, kas samasugune näidendis esinenud konflikt ja/või maailmavaade ka lavastaja kaasajas aktuaalne on või mitte. Näiteks nagu "Nero" puhul, kus, nagu varem kirjutasin, oli lavastuse realiseerimise vajaduseks just selle aktuaalsus.

Kokkuvõtvalt annab ajastu tundmine lavastajale pildi näidendi konteksti antustest ehk taustreeglitest. Autori biograafia ja loomingulise tee tundmine annab palju informatsiooni tema põhilistest hoiakutest, stiilist ja mõttelaadist ning loob emotsionaalse silla autori ja lavastaja vahel. Lavastaja Ain Mäeots rõhutab „Lavastajaraamatus“ (2013): „Võib teha Tšehhovit ka niimoodi, et see aristokraatide maailm ei huvitagi, sa võid teadlikult lõhkuda hoiakuid, suhtumisi ja kogu seda maailma, aga sa pead täpselt teadma, mida sa lõhud.“ Samuti võib oluline olla lavastatava näidendi varasemate lavastustega tutvumine, seda kas videote, piltide, fotode, muusika või reproduktsioonide kaudu. Lavastaja Eino Baskin on „Lavastajaraamatus“ (2001) öelnud: „Mina ei karda vaadata, ma ei võta sealt midagi üle, ma ei saagi midagi üle võtta. No võib-olla mingi erilise misanitseeni, mille peale ma ei oleks tulnud, miks mitte. Halba pole mõtet üle võtta, aga head – miks mitte. Ja kui ma ise saan aru, et mina seda kunagi ära ei tee, miks mitte

võtta temalt. See pole mingi plagiaat, see pole üldse plagiaadi moodigi.“ Samuti toob ta edasises välja, et varasemate lavastuste vaatamine võib olla üheks algtõukeks näidendi valikul.

Mõningate materjalide puhul on võimalik leida taustmaterjali n.ö välitööna. On võimalik, eriti dokumentaalsete või teatud sihtgruppe puudutava näidendi puhul (nt narkosõltlased, sõjapõgenikud jt), et lavastaja on infokogumise ja suhestumise mõttes viibinud mõnda aega vastavaste inimestega koos ning elanud nende igapäevaelu.

3.9 Proovspetsiifiline analüüs

Näidendi analüüs jätkub prooviprotsessis, kus lavastajaga liituvad teised loomingulised töötajad: näitlejad, kunstnikud, heli- ja valguskunstnikud jt. Prooviprotsessis läbi viidav analüüs suurelt jaolt oma olemuses eelnevast erinev ei ole, kuid lisab juurde analüüsi tegevuse kaudu. Kõik on vajalik selleks, et leida või välja töötada lavastuse pealisülesanne. Prooviprotsessi fookuses on näitleja ja tema tegutsemine, aga mitte enam näidendi süvaanalüüs.

Üks olulisimaid lavastaja oskusi on läbi viia proove. On lavastajaid, kes fokuseerivad oma tööd pigem tehnilises laadis, seades varakult ette misanstseenid, nõudes näitlejatelt valjemat, suuremat või intensiivsemat tegutsemist ja töötavad rohkem visuaalsete väljendusvahendite kui näitlejate tegevuse ja rollidega. Selline tulemusele orienteeritud lavastamine aga ei pruugi suuremas plaanis edu tuua, sest rollide ja lavastuse tegevuslik (näitlejatöö) sisu jääb avamata. Grotowski kirjutab: “Kui jätame rolli analüüsimata, siis teab näitleja küll, kuhu istuda ja millal karjuda; proovide algul tekivad seosed normaalselt, aga pärast kahtekümnet etendust pole järel muud kui mehhaaniline mäng. Et seda vältida, peab näitlejal nagu muusikul olema oma partituur. Muusiku partituur on noodid. Teater – see on kohtumine. Näitleja partituuri moodustavad inimestevahelise kontakti elemendid: impulsid ja reaktsioonid, mis on distsiplineeritud ja asjalikud. Neis inimestevahelistes kohtumistes eksisteerib alati see “vastu võtta ja reageerida”, ehk siis impulsid teistelt ja impulsid teistele.” (Grotowski 2002: 67) Seega on kõige tähtsam leida võimalusi, kuidas aidata näitlejal luua oma rolli partituur. See nõuab lavastajapoolset peegeldamist ja igakülgset analüüsi. Millest aga alustada?

Klassikaliselt algab prooviprotsess laua taga, kus loetakse näidendit mitmeid kordi läbi, analüüsitakse tegevust, tegelasi, antud olukordi ja eesmärgid. Lugemisproovis otsitakse vastuseid küsimustele, mis on näidendi lugu, kes on sealsed tegelased, millised on nende tegelaste eesmärgid, mille nimel nad tegutsevad, milliseid takistusi nad kohtavad, kuidas need takistused ületatakse ja kuidas nad tegutsemise käigus muutuvad?

Lavastaja Roman Baskin sõnastab „Lavastajaraamatus“ (2013) prooviprotsessi alguspunkti nõnda: „Ma ikkagi üritan tekstianalüüsis minna kõigepealt seda rada, et üles leida need asjad, mis hakkavad näitlejat püsti hoidma; need esimesed mättad, mida mööda ta astuma hakkab. Kõigepealt stseenid lahti võtta, et leida üles olukorrad ja see, mis nendes olukordades toimub, mida me mängima hakkame.

Näitlemine ei ole midagi muud kui tegutsemine, kuidagi tuleb hakata tegutsema. Aga mis millises stseenis toimub? Selles mõttes peab lavastusplaan loomulikult olemas olema, sa pead ise kõigepealt teadma, mis seal näidendis toimub. See, miks sa seda teed, jääb nüüd juba taustale ja hakkame järjest konkreetsemaks minnes uurima, mis toimub ja kuidas need inimesed seal tegutsevad. See ongi see, mida tuleb kõigepealt kaevama.“ (lk 18)

3.9.1 Analüüs tegevuse kaudu

M. Koldits on öelnud, et näidendi lavastamine on üksikult üldisele liikumine. See tähendab seda, et prooviprotsessis tuleks alustada tööd üksikute stseenidega, mis hiljem tervikuks kokku seada. Aga enne kui seda saab teha, tuleb need üksikud, veel paberil olevad stseenid muuta konkreetseteks tegevuslikeks üksusteks: stseenideks. Stseeni kui sellist lahatakse ja arendatakse tegevusliku analüüsi abil. Tegevuslikku analüüsi ei tohi aga tegevuse analüüsiga segi ajada.

Tegevuse analüüsi all tuleks mõista näidendisse sissekirjutatud tegevuste lahtiarutamist, mille abil selgitada välja näidendi faabula, tegelaste mikro- ja makromotiivid. Tegevuslik analüüs on oma olemuselt sarnane, kuid väljendub näitlejate katsetavas, proovivas tegevuses. Tegevuse analüüsi abil leitud motiive saab testida tegevusliku analüüsi abil, rakendades ettemängitavas stseenis antud olukordi, uurida tekkivaid impulsse, konflikte ja lahendusi. Vastused aitavad näitlejal luua oma rollile partituuri ja lavastajal kontrollida oma visiooni realiseeritavust ja

paikapidavust ning loomulikult saada uut ja huvitavat informatsiooni. Tuleb lisada, et analüüs tegevuse kaudu on näitleja töövahend, mitte enam lavastaja oma. Lavastaja ülesandeks on luua selge ja arusaadav pinnas, mille abil näitleja oma rolli looma hakkab. Lavastaja näitleja eest rolli välja töötada ei saa, küll aga igakülgsest abistada.

Kirjeldasin varem stseenide tegevusliku pealkirja andmise põhimõtteid, millest on selles etapis juba väga palju kasu. Sageli tegevusliku analüüsi tulemusena need pealkirjad muutuvad, täpsustuvad, ent alguspunktiks on hea proovida ja katsetada, kas sõnastatud ülesanne loob vajaliku sündmuse/konflikti, mida mänguliselt väljendada. Enne proovimist oleks vaja tutvuda ka stseeni antud olukordadega.

Nagu kirjeldasin eelnevalt, mõeldakse antud olukorra all situatsiooni, millesse tegelased on paisatud. See tähendab kõike, mis eelmistest stseenidest on kaasa tulnud või mis antud stseenis tegevust mõjutab. Näiteks suhted, eelnevad tegevused, keskkond, emotsionaalne olukord, hirmud, ootused jm. Kõiki antud olukordi on lavastusprotsessi alguses raske tabada, mistõttu tuleb alustada ilmselgetest ja liikuda vähemnähtavate kihtide poole, mis võivad avaneda alles hilisemal analüüsil.

Antud olukorrad on väga oluliseks punktiks rolli tegelase avamiseks ja sellega rolli loomisel. Neis olukordades on väga palju peidetud informatsiooni, mis hoolika analüüsi tulemusena nähtavaks võivad saada, kuid ainult analüüsist ei piisa. M. Knebel lisab, et mängida antud olukordi, on näitlejal on vaja ka fantaasiat. (Knebel 1965: 10) Seega aitab antud olukordade põhjalik tundmine ja oma loovuse rakendamine kaasa näitleja rolliloomele, hea lavastuse loomisest rääkimata. Tuleb aga meele pidada, et näitlejad antud olukordi mängida ei saa. Antud olukorrad saavad olla järgneva tegevuse mõjutajaks, kuid mitte ülesandeks. Näitleja lähtub ikkagi konkreetsest tegevuslikust ülesandest, mitte K. Komissarovi paljutsiteeritud „humanismi tuletornist“ (viidates sellega võimatule tegevuslikule ülesandele).

3.9.2 Stseeni käivitamine

Kui stseeni tegevuslik pealkiri on sõnastatud, võib proovida, kas stseen läheb tööle või mitte. Võib paluda näitlejad lavale, sõnastada tegevuslik ülesanne, täpsustada antud olukordi ja vaadata, mis juhtuma hakkab. Stseeni või situatsiooni läbimängu järel on võimalik kontrollida, kas ma sain aru, mis stseenis juhtus? Kas stseenis on konflikt? Kuidas olukord lahenes? Kas stseen pakatas elust? Kui eeltöö ja käsitööoskused on tasemel, ärkavad stseenid ellu ning on nauditavad vaadata ja kogeda, kuid alati see nii ei ole.

Lavastaja ja näitleja sagedaseks probleemiks on tunne, et stseen ei tööta. Proove vaadates tekib sageli tunne, et üks või teine stseen ei toimi: pole usutav, ei saa aru, mida seal aetakse, kes mida tahab ja kuhu kõik välja peab jõudma. Milles seisneb sellisel juhul probleem? Kas pole stseeni tegelikku tuuma mõistatud? Kas probleem on dramaturgias? Või ei küündi näitlejad või lavastaja antud probleemi sisuni? Need kolm küsimust on olnud mu lavastajateel sagedasti üles kerkinud.

Olen mõistnud, et esimese küsimuse puhul on sagedasti probleemiks see, et stseenis puudub sündmus. Kas ei osata sündmust märgata, ei tunta teda ära või kui märgatakse, ei osata sellega midagi peale hakata. Sündmus on muutus, mis väljendub kahe vastandliku tahte pörkumisel, konfliktil. Lavastaja A. Efros kirjeldab konflikti olemust kahe varda kaudu: „Kord mõtlesin, kuidas nimetada seda, mis tuleb läbi teha iga dialoogiga, kui lükid seda ühisesse vardasse. Selle vardaga justkui ühendad dialoogis iga sõna, et ükski ei jääks kõrvale. Dialoog eeldab vähemalt kahe inimese osalemist ja seetõttu peab vardaid kaks olema. Teravikud vaatavad vastassuundadesse ja nendes eri suundades ongi küsimus. Kui hoomad seda vastassuunalisust, saadki aru, milles on konflikt, ja kõik teisejärguline hakkab justkui iseenesest alluma põhilisele, dialoog elustub, täitub mitte enam teksti, vaid tegevusega.“ (Efros 2014: 134) Efros lisab samas, et tema välja mõeldud varrastel on juba parem määrtalus olemas – K. Stanislavski „lābiv tegevus“.

Stseeni tegeliku tuuma mõistmine on sestap seotud stseeni lābiva tegevusega. A. Efros jätkab: „Igas dialoogis tuleb selle „lābiva tegevuseni“ jõuda oma mõistuse, oma intuitsiooniga, sest see, mida paljud peavad tegevuseks, on sageli vaid dialoogi pealispind, ei enam. [...] Tegevustest

läheldes dialoogi ümber jutustada suudaksid nii näitleja, lavastaja kui ka mõni kümnenda klassi õpilane, kui teda eelnevalt veidi juhendada. Tõeliselt vajalik analüüs rajaneb omalaadsel psühholoogilisel avatusel, stseeni sisu ja paljude temaga seotud tegevuste määratlemisel. Kuni seda avastust pole olnud, on kogu see vahendite küllus vaid pillamine, kus näitleja hakkab ekslema kümnetes umbtänavates.“ (Efros 2014: 135) Ka minu diplomilavastuse prooviprotsessis oli väga palju olukordi, kus palusin näitlejatel midagi teha, teadmata, mida ma tegelikult ootan. Pakkusin välja vaid väliseid, markeeritud tegevusi, millega näitlejad hästi hakkama said, kuid millel siiski puudus sisuline kate. Olles lavastusprotsessi esimese kolmandiku läbides aru saanud varasema tee puudustest, otsustasin teha kannapöörde ja uue teksti kirjutada, mis ei koosne huvitavate hetkede suvalisest jadast ja poolvaimukatest monoloogidest, vaid liigub väliselt vormilt sisulisele, psühholoogilisele alusele. Mõistsin, et vormilise ümberjutustusega kaugemale ei jõua, sest vaatamata võimalikule ekspressiivsusele puudus tekstis dialoogilisus.

Dialoog on oma olemuselt tegevuslik, kuid mõnikord on näidend sündmustevaene või koguni sündmusteta, mis teeb konfliktide leidmise juba eos võimatuks. „Teie ebaõnn on teie endi kätes“ lavastusprotsessi jooksul pidime me dramaturgiga otseses mõttes teksti viisteist korda ümber kirjutama, kuna tekstis puudus elementaarne põhjus-tagajärg suhtele baseeruv tekst ja läbiv tegevus. Dramaturgia nõrkus ilmnis eelkirjeldatud proovides, kus tegevusliku analüüsi tulemusena selgus, et näitlejatel pole mitte midagi mängida, vaid saab ainult näidata. Näitamisel või markeerimisel puudub tegevusel tõeline psühholoogiline impulss, aga just see on vajalik, et stseen tööle läheks, hakkaks elama. Selle asemel, et lähtuda tegelikelt „päris“ tunnetest ja kogemustest, hakatakse liialdama, et peita sisemist tühjust. Pikkade analüüside tulemusena saavutasime trupiga rahuldava tulemuse ning esimese vaatuse dramaturgiline tervik töötab. See tähendab seda, et stseenid käivitusid, kuna nende all on olemas peategelasele fokuseeritud lugu ning kõrvaltegelaste selge funktsioon. Mõlemal grupil on olemas oma läbivad tegevused, tahted, mille poole nad püüdleavad. Püüdluste põrkumisel tekivad sündmused ja konfliktid, mis lõpuks lahenevad. Antud lavastuse esimese vaatuse näitel muutub peategelane Rait ebalevast mehest egomaniakiks. Dialoogilisus avaldub siin koolitajate ja koolitatava (Rait) vahel, kus esimeste läbivaks tegevuseks on Raidi ülemotiveerimine (motivatsiooni viimine *ad absurdum*) ning teisel siiras tahe saada edukaks inimeseks. Kõik see viib kurva tulemuseni.

Prooviprotsessis liitub lavastajaga hulk inimesi, kellel kõigil on oma ideed ja arusaamad lavastatavast näidendist. Näitleja püüab analüüsida oma rolli, et leida sellele psühholoogiline kate, püüab tegelast mõista stseeni kui ka terviku kontekstis. Lavastaja kõik analüütiline teekond on vajalik selleks, et avada lavamaailma lugu, kuid meeles tuleb pidada, et lugu jutustavad näitlejad oma tegutsemise ja käitumisega.

3.10 Pealisülesanne

Kõikide eelnenud analüüsiviiside eesmärgiks on lõppkokkuvõttes sõnastada lavastuse pealisülesanne: idee, millele alluvad kõik lavastuse osad. Näidendi tausta, faabula, sündmuste ja tegevuste analüüs on üsna põhjalik töö, mille tulemusel on lavastajal tekkinud väga isiklik suhe loo ja tegelastega. Tegevuse ja sündmuste analüüs ei ole kindlasti ratsionaalne ja emotsioonitu protsess. Vastupidi, lavastaja peab kogu oma kujutlusvõime ja emotsioonide pagasi projitseerima analüüsitavasse näidendisse, kus toimub näidendi maailma ja lavastaja isikliku maailma segunemine. Viimaste sulandumisel täpsustub ja selgineb veelgi lavastuse pealisülesanne. Lavastaja L. Peterson kirjutab: „Kõneledes näidendisse põimitud pealisülesandest, on selle sisuks küsimus, mis on selle näidendi sõnum maailmale? Millised on antud loo eetilised ja esteetilised tõekspidamised? Mida uut tahetakse maailma või inimeste kohta ütelda? Mida tahetakse meenutada, mida rõhutada? Näidendi pealisülesanne on hoiak või maailmavaade, mille näidendi autor on kodeerinud näidendisse.“ (Peterson: 2000)

Analüüsi ja isikliku suhestumise tulemusena avaldub pealisülesanne või vähemalt selle esialgne visand. M. Knebel aga hoiatab, et „kõik, mis lavastuses tehakse, on pealisülesandega nii tihedasti seotud ja nii suuresti sõltuv, et kõige tühisemgi pisiasi, mis pealisülesandesse ei puutu, muutub kahjulikuks, liigseks, kisub tähelepanu teose peamiselt olemuselt kõrvale.“ (Knebel 1965: 131) Pealisülesande sõnastamisel tekib lavastusele üldistatud suund, mis hoiab loomingulise protsessi koos, ei lase sellel laiali valguda.

3.10.1 Draamateksti kihid pealisülesande teenistuses

Faabulast toimuvate sündmuste leidmise ja isikliku suhte koostöös leitud pealisülesanne on üks konkreetne võimalus, kuidas seda teha. Teine, laiem võimalus, on uurida draamatekstis olevaid

tekstikihte, mida on võimalik kasutada paralleelselt eelnevaga. Teatriteadlane Eli Rozik toob välja viis draamateksti kihti: *Mythical layer*, *Praxical layer*, *Naïve layer*, *Ironic layer* ja *Aesthetic layer*. (Rozik 2010) Ma tõlgiksin need mõisted eesti keelde kui mütoloogiline, tegevuslik, naiivne, irooniline ja esteetiline kiht. Roziku välja pakutud kihistused saavad olla lavastajale vägagi suureks abiks just teksti mõistmisel. Kõik, mis aitab lavastajal lavastatava materjaliga suhestuda, tuleb kasuks. Nende kihtide mõistmine loob teadlikuma arusaama, kuidas ja millistel alustel tekst/lavastus kommunikeerub vaatajatega ja näitleja tegelase/rolliga. Rozik on kirjeldanud viit erinevat teksti kihti, mis ühes näidendis on, kuid minu meelest kehtivad need arusaamad ka lavastuse puhul.

(1) Mütoloogiline kiht on loo kõige elementaarsem osa. See vastandub loos olevale *logosele* ning on tähistab narratiivi alateadlikku funktsiooni. Mütoloogilise kihi abil luuakse loosse kõige lihtsam ja üldistatum (alateadlik) konflikt. Rozik toob näiteks „Kuningas Oidipuse“ ja ütleb, et selle loo kõige üldisem narratiiv on „poeg tapab isa“. Mütoloogiline kiht küsib: mis on antud loos selline osa, millega saavad kõik inimesed suhestuda?

(2) Põhjus, miks olen tõlkinud *Praxical layeri* tegevuslikuks kihiks, on see, et Aristoteles tähistas sõnaga *praxis* tegevust. Käesolev kiht on mütoloogilise kihi edasiarendus ning sisaldab endas peategelase tegevuse makro-motiive (nt. püüd vältida isa tapmist) ning võimalikke kas siis kindlaksmääratud või relatiivseid lahendusi (näiteks katastroof). Selle kihi analüüsimeetodi eelduseks on, et igal makro-motiivil on ka vastav makro-tegevus, mis on omane ühele tegelasele. Selline analüüs lubab jagada mitmed keerulised tegevused väiksemateks osadeks, lihtsustades seeläbi tegevusest arusaamist. Spetsiifilise makro-motiivi olemasolu viib kindla lahenduseni, kas siis õnneliku või õnnetuni, moodustades seeläbi loost terviku.

(3) Naiivne kiht struktureerib omakorda edasi tegevuslikku kihti, võttes vaatluse alla tegelaste mõistuslikud ja eetilised tõekspidamised. Neid aspekte vaadatakse iga tegelase vaatepunktist. Inimesed kipuvad õigustama oma tegevusi, isegi kui need on negatiivsed. Kui mütoloogiline ja tegevuslik kiht on kultuuri suhtes neutraalsed, siis naiivne kiht annab loole kultuurilise konteksti, mida nii mõistuslikud kui eetilised tõekspidamised endas sisaldavad.

(4) Iroonilisest kihti näidendis saab vaadelda kahe eraldiseisva positsioonina: omavahel suhtlevad tegelased ja lugeja. Lugeja loeb justkui kõrvalseisjana näidendit, kus tegelased avavad oma naiivseid maailmu, kuid ei teadvusta, et näidendi tingimused ja vaatenurga on loonud keegi autor. Seega võib näidendit (lavastust) võtta kui manipulatsiooni-mehhanismi, kus lugeja viiakse autori eelarvamuslikku maailma, mis dikteerib, kuidas lugeja näidendit vastu võtma peaks ehk kinnitatakse või lõhutakse vaatajate tõekspidamisi. Kõik tegelased näidendis (ja laval) usuvad oma motiivide tõelisusesse ning tähtsusesse, andmata samas aru autori olemasolust, kes on tegelased pannud mingisugusesse konteksti. Siin on küsimus selles, kas autor vaatab näiteks üleolekuga või tunneb tõepoolest kaasa, kas heidab tegelaste üle nalja või mitte. Oluline on see, et tegelased ise ei teadvusta, millises kontekstis neid vaadelakse.

(5) Iroonilist kihti struktureerib edasi esteetiline kiht, mis uurib loetavast saadavat kogemust. Kogemus ise pole tekstist otseselt välja loetav, kuid kaudselt küll. Saadav kogemus võib olla kas harmooniline või disharmoniline (absurdne). Harmoonilist kogemust iseloomustab saadud ühtsus- ja terviktunne, disharmonilist hirm või ärevus. See on küsimus sellest, kas jaatatakse olemasoleva maailma mehhanisme või mitte. Harmooniline või disharmoniline elamus väljendub näidendi lõpplahendustel, mille jagab Rozik „proportsionaalseteks“ ja „ebaproportsionaalseteks“. Proportsionaalse lõpu puhul saab vaataja kinnitust oma senistele väärtushinnangutele, ebaproportsionaalsel juhul aga hakatakse oma senistes väärtushinnangutes kahtlema. (Rozik 2010: 110-116)

Tekstikihtide analüüsist lähtuvalt võib proovida näidendi (1) mütoloogilisest kihist välja lugeda tulevase lavastuse pealisülesande, (2) tegevuslikust kihist tegelaste läbivad tegevused ja eesmärgid, (3) naiivsest kihist tegelaste eetilised ja esteetilised omadused (millesse usuvad ja mitte, mis neile meeldib ja mis mitte), (4) iroonilisest kihist johtub lavastuse žanr ehk vaade, kuidas lavastaja lavastatavat teksti tunnetab (kas naerab tegelaste ja nende tegevuste üle, tunneb kaasa, ironiseerib) ja (5) esteetilisest kihist oleneb lavastuse kui terviku vaade maailmale (kas jaatatakse või eitatakse).

KOKKUVÕTE

Uuris in käesolevas lõputöös näidendi analüüsi lavastaja vaatenurgast lähtuvalt. Küsis in sissejuhatuses, mis on näidendi analüüsi praktiline väljendus? Millega lavastaja tegelikult näidendit analüüsides tegeleb?

Lavastusliku analüüsi eesmärgiks on lõputöö sisulises analüüsist lähtuvalt näidendist üles leida tegevus. Tegevuse leidmine iseenesest pole väga keeruline, tegelikuks probleemiks on hoopis tegevuse sisu avamine. Miks üks või teine tegelane nõnda käitub? Mis on tema taotuste sisu? Kuhu ta tahab välja jõuda?

Sisulistele küsimustele vastamine nõuab süstematiseeritud lähenemist. Loomulikult ma möönan, et näidendi analüüsil on oluline koht ka intuitsioonil, kuid antud olukordade ja käitumise mõistmiseks on vaja tunda lavastatava näidendi peenemaid mehhanisme ja varjatud võimalusi. Sageli peitub palju põnevat informatsiooni nüanssides, tekstide proportsionaalses erinevuses, taktide kiiruse vahetuses ja paljus muus, mis ilmnevad hoolikalt teadvustatud keelelise ja tegevusliku analüüsi tulemusena.

Analüüsi jaoks on vaja tugevat kujutlusvõimet. Näiteks näitlejatöö baseerub suurel määral oskusel oma kujutlusvõime, fantaasia ja loovus ülesande lahendamise kasuks tööle panna. Sama kehtib ka lavastaja puhul, kelle kujutluspõhine ja tõlgendusest saavad inspiratsiooni ning impulsse näitlejad. Seega igasugune asjasepuutuv informatsioon, mis ärgitab lavastaja ja näitleja kujutlusvõimet, on väga oluline. Ja siin tulebki appi näidendi lavastuslik analüüs.

Selleks aga, et jõuda näidendi sügavamate kihtideni, on vaja ära käia pikk teekond. Tuleb analüüsida faabulat, et aru saada, millest tegelikult näidendi lugu on, kes on sealsed tegelased, kes on peategelane, miks nad mida teevad, millised on näidendis olevad sündmused, kuidas need tegelasi mõjutavad jne. Tuleb selgeks teha lavastuse skeem ning siis asuda uurima, mis on selle skeemi taga.

Ma loodan, et käesolevast lõputööst on kasu teatrikunsti õppivatele üliõpilastel, kes näidendi analüüsiga veel põhjalikult tutvunud ei ole. Näidendi igakülgne uurimine ja avamine on tugeva ja tervikliku lavastuse aluseks ning ma loodan, et töös väljatoodud protsess, kuidas näidenditekst muutub elavaks mänguks, aitab üliõpilastel või teistel huvilistel oma tööd paremini koordineerida ja sellega asjatuid peavalusid ennetada.

Isiklikus perspektiivis on käesoleva lõputöö kirjutamine olnud vägagi kasulik. Kui ma sissejuhatuses kirjutasin, et enne kooli sisseastumist puudus mul oskus lavastusprotsessi ja näidendi analüüsi avada, tunnen ma praegu, et olen astunud suure sammu edasi. Õppida on veel palju, kuid esimene suur hüpe on sooritatud.

KASUTATUD KIRJANDUS

- Brecht, B. 1972.** *Vaseost: Valik teatrikriitilisi töid*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Cohen, R. 1993.** *Näitlemisvägi*. Tallinn: Eesti Teatriliit.
- Efros, A. 2014.** *Lavastaja kutse. Valimik kirjutisi teatrist*. Koostanud ja tõlkinud Ingo Normet. Tallinn: Eesti Teatriliit 2014.
- Epner, L. 1992.** *Draamateooria probleeme 1*. <http://hdl.handle.net/10062/3725>
- Epner, L. 1994.** *Draamateooria probleeme 2*. <http://hdl.handle.net/10062/3726>
- Grotowski, J. 2002.** *Tekstid aastatest 1965-1969*. Tallinn: Eesti Teatriliit
- Epner, L. 2003.** *Kuidas analüüsida lavastust? Vaatepunktide erinevusest*. Teater. Muusika. Kino 2003/11 http://www.temuki.ee/arhiiv/2003/11/03nov_t05.htm
- Knebel, M. 1955.** *Sõna näitleja loomingus*. Eesti NSV Teatriühing.
- Lavastajaraamat: 12 intervjuud Eesti lavastajatega*. Koostanud Normet, I., toim Neimar, R., Unt, M. Tallinn: Eesti Teatriliit: 2001
- Lavastajaraamat 2: 8 intervjuud Eesti lavastajatega*. Koostanud Normet, I., toim Tuuling, M. Tallinn: Eesti Teatriliit, 2013.
- Pavis, P. 2011.** "Analüüsivahendid" – *Valitud artikleid teatriuurimisest*, koost. L. Epner, Tartu Ülikooli kirjastus.
- Peep, L. 2014.** *Lavastaja eeltöö lavastatava dramaturgilise materjaliga*. Seminaritöö. Viljandi 2014
- Normet, I. 2011.** *Ujuda selles jões. Teatrikooli aabits*. Tallinn: Eesti Muusika ja Teatriakadeemia, Eesti Teatriliit.
- Normet, I. 2002.** *Teatrist*. Tartu: Ilmamaa.
- Peterson, L. 2000.** *Lembit Peterson Voldemar Pansost*. Teater. Muusika. Kino. 2000/09 http://www.temuki.ee/arhiiv/arhiiv_vana/Teater/00nov_t3.htm.
- Teine teater. XX sajandi alguse režiieksperiment kommentaaride ja järelsõnaga*. Toim R. ja G. Schutting. Tallinn: Kirjastuskeskus 1999.
- Rozik, E. 2010.** *Generating theatre meaning: a theory and methodology of preformance analysis*. Sussex Academic Press.
- Ruffini, F. 2005.** *Stanislavski „süsteem“*. Teater. Muusika. Kino. 2005/07
- Unt, M. 2004.** *Theatrum mundi*. Tartu: Ilmamaa.

SUMMARY

The main objective in my thesis „Play analysis from director’s point of view“ is to find practical ways how to translate a play (written word) into an action.

For this I firstly analyzed the structure of a performance and a play in order to understand their general and basic structure. After this I analyzed ways how to read actions from a scene, rhythm and tempo, beats, given circumstances and events in order to understand how to create precise action based headlines for scenes. Later on I focused on problems why sometimes scenes don’t work and analyzed ways how to make them come alive. In the end of my thesis I emphasized on the general idea of a performance.

As a result I found out that the goal of analyzing a play is to unravel the actions in it. But not only actions themselves – one must discover the deeper psychological patterns in them. Written word comes alive when actor becomes aware of the character’s behavior in given play.

As a conclusion, analyzing a play from director’s point of view is important component how to translate a play into a real physical action. Although director may have his own agenda

LISAD

Lisa 1 Fenomenoloogiline küsimustik

Fenomenoloogilised küsimused etenduse analüüsiks, koostanud Anneli Saro.

Milline oli etenduses loodud atmosfäär?

Kuidas see atmosfäär loodi?

Kuidas see atmosfäär muutus?

Millises ruumis toimus etendus ning kuidas see mõjutas publikut?

Milliseid materjale oli laval kasutatud?

Millistes toonides oli lavakujundus ja kuidas see mõjus?

Kuidas mõjus lavakujundus tervikuna ning oma üksikutes osades?

Kuidas mõjusid näitlejad oma kohalolekuga?

Kas laval oli mõni erilise(te) hääle/keha/näo/liigutuste/kõnemaneeeriga inimene?

Milline oli näitlejate energiatase?

Milline oli publiku energiatase?

Kuidas liikus energia lava ja saali vahel?

Millised olid etenduse tempod ja rütmid? Kuidas need loodi?

Kuidas kulges etenduse fiktsionaalne ja reaalne aeg?

Kuidas etendus mõjutas vaataja keha ja vaimu?

Mis ja milliseid tundeid tekitas?

Milline sündmus see oli vaataja isiklikus elus ning kultuuriruumis üldisemalt?

Lisa 2 Lavastuse „Nero“ lavastajaraamatu kolm esimest lehekülge

on selle mah...

Nero on maailma kõige armastus-
väärne inimene!
[kui tuleb koos publikuga sisse - hooli?]

I VAATUS *Lux Helena*

1. *Sissejuhatus: Nero näitab, et on kõigest inimene*
Kõik osatäitjad tulevad lavale. Nero osatäitja kannab ainult lühikesi pükse, ta hakkab ennast
kostumeerima Neroks. Teised assisteerivad. Nero osatäitja räägib lihtsalt ja siiralt.

Nero tah end hästi kimpapaadseks, aval kontakt publikuga. Eupantia on naist, sisse on.

NERO: Ma riietun Nero kostüümi teie ees. See on ju tuntud uuema teatri nipp — minna ossa sisse
vaataja silma all. Sellega tahetakse tavaliselt öelda, et «teater on mäng». *Av sellega «teater*
tahab publiku ees ausalt avada kõik oma mängureeglid. Meie tana nii ei ole. Mingeid
mängureegleid me ei ava. Ma riietun siin sellepärast, et ma tahan, et te mind näeksite ja
veenduksite: ma olen kõige harilikum inimene. Umbes nii nagu teie. Me kõik oleme umbes
ühesugused, kui väljast vaadata. Ega kostüümgi mind suurt ei muuda — kostüümi alla jään ikkagi
mina. Nero unistas kogu maailma vallutamisest, põletas ja tappis. Mina pole maailma
vallutamisest küll unistanud, seni pole ka põletanud ega tappnud. Aga väikese poisina oli mul
monikord salajane tapahimu, oli asju, millest me siin ei räägi, ja võimu vastu põlnud mul ausalt
öeldes midagi. Millest ma alustan? Kus on mu isa vaim? Ah ei, see ei käi siia. Ma ei mäleta, kes mu
isa oli. (Putredades.) Tiberius suri ise. Caligula küll tapeti. Siis tuli Claudius. Claudiusse esimene
naine oli Messalina, aga Messalina ei olnud minu ema. Minu ema on Agrippina, Claudiusse teine
naine. Aga mina pole Claudiusse, vaid ema esimese mehe poeg. Messalina tapeti, ja pärast seda
mürgitas mu ema Claudiusse. Nüüd abiellun *Octaviaga* *(karsitu)* *Selle tsoovige*

NERO ABIELLUB OCTAVIAGA *Minu tüd abiellu Agrippine toot*
kuulama *puudi sisse?*

Orel. Lilled. Pidulik atmosfäär. Kõik kohal. Nero ja looritatud Octavia seisavad kõrvuti. *Nero loob uk*
Armastuse
pinel
ee.

NERO: Armastus on sild inimeste vahel. Armastus on andmine ja võtmine. Mina armastan sind ja
sina armastad mind. Me astume abiellu. Me ühendame ennast elu lõpuni. Ainult surm võib
sind minust lahutada. Sa oled nüüdsest minu oma kuni surmani. Minu kallid! Ma hakkan sind
armastama päeval ja öösel, ihu ja hingega, kogu oma jõust. Sa ei pääse minu käest hetkekski. Ma
teen su õnnelikuks. Ma annan sulle kõik, mis mul on. Sinu peigmees tappis ennast ära hommikul
kell üheksa. Nüüd on su süda minu jaoks vaba. Su peigmehe perekond saadeti maalt välja täna
hommikul kell kümme. Nüüd pole sul tarvis karta veretasu. *Sinu enda vend, isa ja ema saadeti*
maalt välja täna hommikul kell üksteist. Nii langevad meie peres ära äia ja ämmaga seotud
probleemid. Võime elada vaid teineteisele. Võta see sõrmus, mis *muistse* roomlaste kombe
kohaselt on lõputu ring ja mis sümboliseerib nüüdsest peale sinu elu. Ma panen selle sulle ise sõrme
ja sina vasta mulle samaga. Nüüd me suudleme. Kõik. Me oleme mees ja naine. (Orelimuusika.)

Oct
Octanz
huni fies
võit
deld.

Mine oma tuppa ja oota mind, kuni mul on riigiasjad aetud. Ma armastan sind.

sinat mehe
Octavia saadetakse välja. Nero jääb koos Dottore ja Tartagliaga. Nero vajub murelikuks ja mõttesse. Kevadõhtu. Maipõrnikad sumisevad.

NERO: Nüüd olen abielus küll. Kuid süda pole ikka päris rahul.
DOTTORE: Majesteet! Nii kena naine! Kas on põhjust olla pahur?
NERO: Naine naiseks. Aga minu vend! See on ju alles elus.
TARTAGLIA: Ah vend. Kas arvate, et kord on ta teil elus jalus?
NERO: Kord jalus! Ta on juba praegu jalus. Lahendust kust võtta?
DOTTORE: Siin vanad kalad. Mina arvan — mürk. Kas kohe maha matta?
NERO: Oo, muidugi. Ei mingeid mõnitusi. Kohe maha. Ikkagi ju vend.
TARTAGLIA: Me mõistame te valu. Teeme nii, et venna jaoks on kerge kodupind.
NERO: Koos koolis käisime. Ja naistes. Armastasin väga teda.
DOTTORE: Mu keiser, oma vendi me ei jõua ial haletseda.
NERO: Ent inimesteks jääge. Valutult te tehke kõike seda.
TARTAGLIA: Me võtame kõik oma peale. Teil ei tule kahetseda.

3.
poolevend,
Clandina
poeg

Riigisest
kõrvaldada
võttes
Seda
võib ka
mõistatada

Lähevad lava taha. Seal kostab pauk. Vana Seneca jookseb hingeldades lavale.

SENECA: Nero, kuule Nero! Mu õpilane! Kas sa pead otstarbekaks astuda troonile kohe pärast venna surma? Võib-olla pidada leinaaega?
NERO: Ei mingit leinaaega. Kohe!

Jumalaks
Oknaid? Tants ja trall
Imperaatoriks kuulutamise muusika. Rahvahulgad on valmisustuses.

SENECA: Selline Caesar on siin, pea sellist Nerot ka Rooma näeb. Säravalgeil tal on hiilgamas malbemat helgid, kaunile kaelale ent võlu annavad voogavad juuksed.

Uldine apoteoos. Nero tajub toimuva tühisusi.

NERO: Ema...

0,5
poolejumalaks kuulutamiseks

Pop ei anna ainult
kätte

Pop juurde
#muu

4.

NERO VESTLEB EMAGA

(Agrippina ja Nero. Õhtu. Kamina hingitseb tuli. Kell lööb üheksa. Nero pea on ema põlvedel.)

NERO: Ema, mis sa arvad, kas ma saan hakkama?

AGRIPPINA: Sellesamuse imperaatoriametiga või?

NERO: Nojah. Vahel täitsa usun endasse, aga vahel mitte üks raas.

AGRIPPINA: Kuda sa siis nii tossike oled? Vaata kuda mina omal ajal oma mehe ära tapsin. Algul oli küll justku hirm, aga pärast põld häda midagist. Riigitöö on ikka riigitöö, seda tuleb südamega teha.

NERO: Ma teen küll südamega, aga vahel tuleb niisugune tunne, et keegi ei armasta mind.

AGRIPPINA: Sa piad rohkem tööd tegema, küll siis tuleb ka armastus.

NERO: Arvad, ema?

AGRIPPINA: Ära nüüd ole nii viril, poeg. Kuda siis nii saab? Ise juba suur mees.

NERO: Ah, pole midagi, ema, korra tulid nagu pisarad silma. Nagu siis, kui omal ajal

koolis teised poisid pekka andsid, mäletad?

AGRIPPINA: Mäletan, mäletan. . .

NERO: Siis ma ka vahel nutsin. Aga äga teised mu pisaraid ei näe, vahest ainult sina, ema. Ma nüüd lähen. Sinust sain ma jälle jõudu tegudeks.

AGRIPPINA: Jumal kaitsku sind, pojake.

NERO: Ma lähen nüüd natuke linna peäle jalutama.

5.

NERO LEMMIKHARRASTUS OLİ MÄNGIDA ÕISES ROOMAS PÄTTIT

Tänav. Tumeda siluette. Muusika a la «Siis kui õõ on ja kui uimund on Pariis». Nero riietub räpasse mantlisse ja katab näo. Teda saadavad Dottore ja Tartaglia, samasuguses maskeeringus. Tuleb patriits Otho, veidi purjus, ümised laulda. Nero astub talle tee peale ette ja räägib labaselt.

NERO: Pea kinni, vanamees.

OTHO: Mis sul vaja on?

NERO: Paluks suitsu, kui tohiks.

OTHO: Käi minema, räpane ori!

NERO: Paluks korrata, kui võiks.

OTHO: Käi minema, räpane ori!

Lisa 3 Lavastuse „Nero“ ankeet

„Nero“

Dekadentlik tragöödia kahes vaatuses

Osades (TÜ VKA teatrikunsti 10.lend): Kaarel Targo, Kaija M. Kalvet, Fatme Helge Leevald, Silver Kaljula, Kristo Veinberg, Laura Niils, Mihkel Kallaste, Lauri Mäesepp, Karl Edgar Tammi

Lavastaja: Lennart Peep (TÜ VKA 10.lend)

Kunstnik: Birgit Landberg (TÜ VKA 10.lend)

Videokunstnik: Rauno Polman (TÜ VKA 10.lend)

Liikumine: Jaanika Tammaru (TÜ VKA 10.lend)

Valguskujundus: Rommi Ruttas (TÜ VKA visuaaltehnoloogia 10.lend)

Helikujundus: Lennart Peep (TÜ VKA 10.lend)

Lavaline võitlus/akrobaatika: Märt Koik (TÜ VKA 10.lend)

Mati Undi "Keiser Nero eraelu" võib pidada kirjaniku "kadunud" tekstiks. Esmakordselt mängiti seda 1990. aastal Ugalas lavaka XV lennu diplomitööna (lav. Kalju Komissarov) ning sellest ajast peale pole näidend Eesti lavalaudadele jõudnud (välja arvatud kooliteatris).

Keiser Nerot teavad kõik: absoluutne monarh, kes lasi Rooma linna süüdata ning luges vaimustunult põleva linna leekide valges luulet. Lavastus "Nero" sukeldub absoluutse võimu maailmasse, kus mitte miski pole poeedist superstaar Nerole keelatud ning tapmine ja terror on igapäevased nähtused. Milles aga Nero destruktiivne maailm tegelikult seisneb? Mispärast kõik toimub? Sellele saab vastuse etendusi vaatama tulles.

Etendus on valminud TÜVKA lavastajatudengi Lennart Peebu diplomitööna.

Etendused

15.05.2014 kell 19.00 Von Krahli Teater

16/17/23/24/25.05.2014 kell 19.00 Tartu Uus Teater

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Lennart Peep,

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose

NÄIDENDI ANALÜÜS LAVASTAJA VAATEPUNKTIST,

mille juhendaja on Jaanika Juhanson,

1.1. reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;

1.2. üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.

2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.

3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.